ИСКУССТВО КИНО 2 1966

В этом номере:

Ю. РАЙЗМАН, М. ДОНСКОЙ, Л. СУХАРЕВСКАЯ, Б. ЧИРКОВ:
Письма по многим адресам

Сергей УРУСЕВСКИЙ: **О ФОРМЕ**

Евг. ГАБРИЛОВИЧ: **Мемуары о недавнем**

А. ВОЛОДИН: **Оптимистические записки**

Серго ЗАКАРИАДЗЕ: **РОЛИ СЫГРАННЫЕ И НЕСЫГРАННЫЕ**

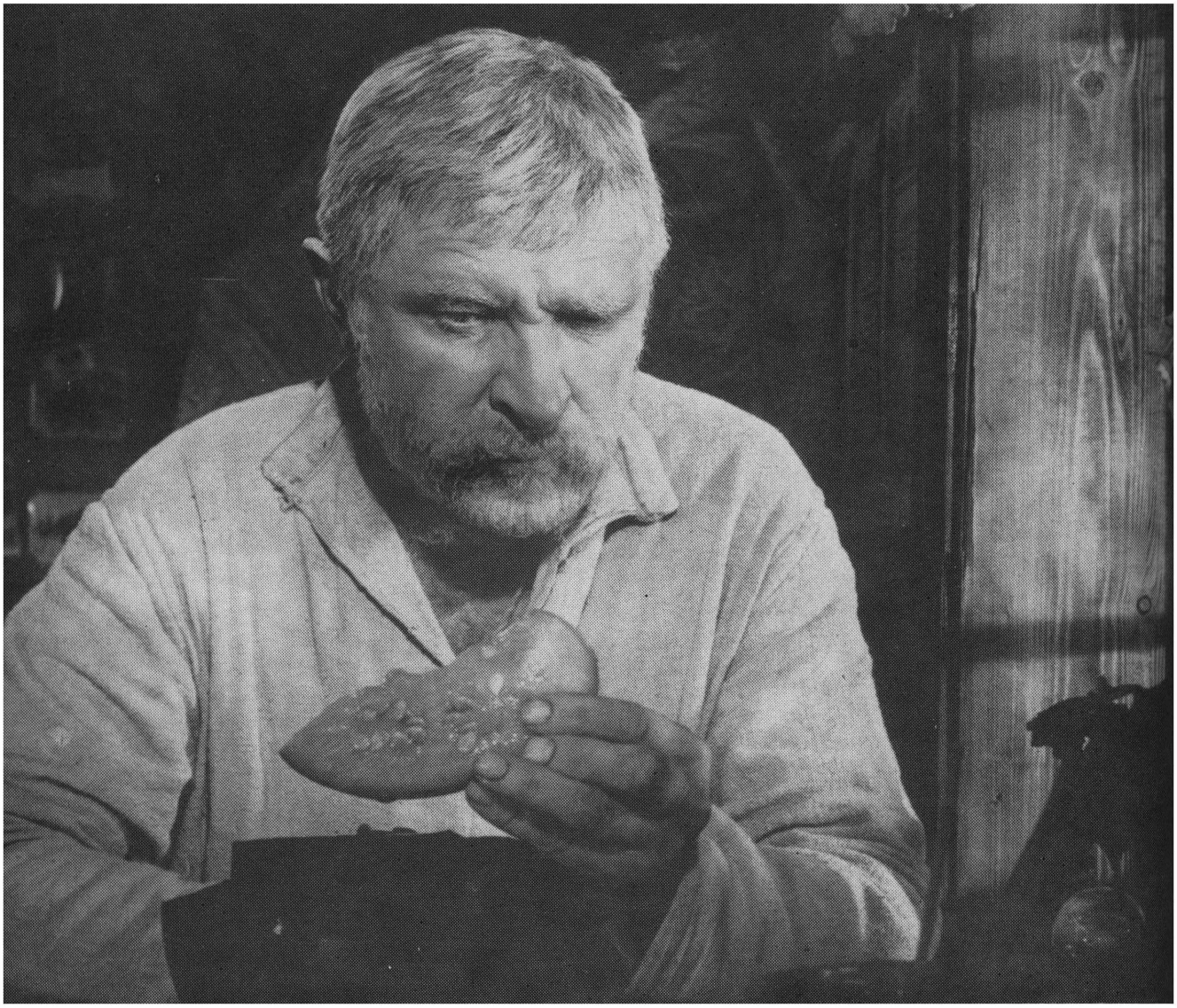
Я. СЕГЕЛЬ: **ПУТЕШЕСТВИЕ В ЮНОСТЬ**

Г. СВИРСКИЙ, Г. ЩУКИН. **ДИКАЯ ЗЕМЛЯ** (сценарий)

ФИЛЬМЫ

НОЕ КИНО

«ПОСЛЕДНИЙ МЕСЯЦ ОСЕНИ»



Сценарий И. Друцэ. Постановка В. Дербенева. Операторы В. Дербенев и Д. Моторный.
В главной роли — Е. Лебедев.

Содержание

ПО МНОГИМ АДРЕСАМ

Ю. РАЙЗМАН, М. ДОНСКОЙ, Л. СУХАРЕВСКАЯ, Б. ЧИРКОВ 1

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

Н. ИГНАТЬЕВА. Прощальная краса 7
М. ЛЬВОВСКИЙ. Правда сказки 11
М. ЗАК. Идти к цели 15
Л. ДАВТЯН. Бег на месте 18
А. КАМЕНСКИЙ. Кино и живопись 21
Л. ЖИГАРЕВ. Хроника космической эры . . 24

ТАК РОЖДАЮТСЯ ОБРАЗЫ

С. УРУСЕВСКИЙ. О форме 27

М. БОГИН. Дорогой наш человек 38

Евг. ГАБРИЛОВИЧ. Рассказы о том, что прошло 40

Юрий КАРАВКИН, Константин СЛАВИН. Мы за авторский кинематограф 52

О СЕБЕ, О СВОЕМ ИСКУССТВЕ

А. ВОЛОДИН. Оптимистические записки . . 60

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Л. ТАРАСОВ. Голубой экран и живое слово 73
Хроника телевидения 77

СРЕДИ АКТЕРОВ

Ю. БОГОМОЛОВ, М. КУШНИРОВ. Солдат — отец солдата 78

БИБЛИОГРАФИЯ

Л. КОСМАТОВ, А. СИМОНОВ. Книга необходимая и своевременная 83
Выходят книги о кино... 85

Я. СЕГЕЛЬ. Путешествие в юность 87

ЗА РУБЕЖОМ

Майкл РОМЕР. Сила реальности 93
Жанна МОРО: «Играть в кино — это значит жить» 100
На экранах мира:
«Так держать, медсестра!», «Отпуск репортера», «Завещание миллионера», «Хроника сдного убийства», «Дом на Капровой улице» . . . 107
О т о в с ю д у 112
«Имаж э сон» о Марке Донском 115

ФИЛЬМОГРАФИЯ 116

СЦЕНАРИЙ

Г. СВИРСКИЙ, Г. ЩУКИН. Дикая земля (Торпедоносцы) 120

На первой странице обложки М. Терехова в роли Тани в фильме „Здравствуй, это я!“. Сценарий А. Агабабова. Постановка Ф. Довлатяна. Оператор А. Явурян. „Арменфильм“, 1965.

ИСКУССТВО КИНО 2 1966

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН КОМИТЕТА
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
и
СОЮЗА
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР
Год издания 36-й

По многим адресам

Примерно год назад среди писем, которые я получил и которые обычно делятся на две категории — на отклики о наших фильмах и просьбы молодых людей посоветовать, как стать актерами или как написать сценарий,—я нашел довольно необычное письмо от группы школьников с целины и отложил в сторону, чтобы ответить им подробно. Отложив письмо, я случайно вместе с другими конвертами выбросил и конверт с обратным адресом этих ребят. Пользуюсь случаем, чтобы принести моим корреспондентам свои извинения.

Однако письмо не уходило из памяти. Трогали не только сами вопросы, заданные ребятами, но и интонация послания. В газетной статье «Какой же он, современный герой?» я рассказал, в частности, и об этом письме и попытался объяснить, что думаю о некоторых вопросах, волнующих ребят. Однако статья оказалась для газеты слишком большой, и редакция при сокращении выкинула именно этот раздел. И все же, будучи убежден в том, что тема письма интересна не только для его авторов, а для куда более широкого круга людей, я передал его журналу «Искусство кино», чтобы ответ пошел по многим адресам.

Не буду пересказывать содержание письма, а приведу его полностью. Вот оно.

Здравствуйте, уважаемый товарищ Райзман!

Пишут Вам старшеклассники. Мы, так сказать, стоим на пороге настоящей жизни. Мы — разные люди, и взгляды на жизнь у нас разные, разные и вопросы к ней. А вы, работники искусства, глубже воспринимаете жизнь, более чутко к ней относитесь. Ведь тема современности всегда отражается в кино. Каждый новый фильм мы обсуждаем со всех сторон, причем возникают самые разные мнения, множество вопросов, даже не обязательно связанных с фильмом. В общем, мы решили обратиться с письмом к деятелям кино.

Мы живем на целине, в селе. К нам никогда не приезжали кинематографисты, и о новостях экрана мы узнаем только из журналов и газет да из самих фильмов.

Поэтому очень просим ответить на наши вопросы:

1. Что такое романтика?

2. В чем смысл жизни?

3. За что Вы любите свою профессию?

4. Что такое героизм? Подвиг?

5. Продолжается ли в наши дни революция и что значит быть революционером в наши дни?

6. Что такое счастье?

7. Расскажите о Вашей матери.

Все мы комсомольцы, учимся в 9—11 классах. Нам будет обидно, если Вы не ответите.

Вот о чем думают молодые люди, вступающие сегодня в жизнь. Они обращаются к нам, старшим, полагаясь на наш жизненный и художественный опыт.

Правда, ребята еще не понимают, что ответы в анкетном порядке мало что объяснят. Вопросы, которые волнуют их — а я думаю, что к этому письму могут присоединиться многие юноши и девушки,—должны явиться предметом глубокого исследования наших художников. И ответить на них мы должны в первую очередь книгами, фильмами.

И все же мне кажется, что письмо заинтересует многих моих товарищей кинематографистов и они откликнутся на него. Вряд ли эти ответы будут однотипны. Возможно, это разнообразие мнений, оценок, методов мышления поможет ребятам выкристаллизовать свои точки зрения, подведет к самостоятельному решению волнующих их вопросов.

Вероятно, некоторых из нас какие-то вопросы заставят задуматься над тем, что раньше оставалось за пределами нашего внимания. Так, в частности, я никогда не задавался мыслью о том, за что я люблю свою профессию. Порой я ее действительно люблю, а порой яростно ненавижу. В ту пору, когда я пришел в кино, в 20-е годы, меня влекли огромные выразительные средства этого искусства. Его масштабы, доступная кинематографу исключительная достоверность и, наконец, возможность заглянуть в глаза человеку, прочитать его мысли.

А главное, мне становилось все очевиднее, что кинорежиссура — одна из форм активного участия в жизни. Вероятно, поэтому я всегда тяготел к современной теме.

И даже тогда, когда я ставил фильм «Коммунист» и обращался к событиям, ставшим уже историей, то также думал о молодом поколении 50-х годов История была для нас первоисточником того нравственного революционного идеала, который и сегодня остается моральным эталоном советского человека. Так что «Коммунист» для меня был фильмом современным, не историческим.

Кинематограф многочисленными нитями связывает художников с самыми различными людьми, с разнообразными явлениями жизни. Та действительность, которая подсказывала вам замысел фильма, продолжает оставаться вашим активным соавтором. Это вовсе не значит, что авторы картин остаются послушными регистраторами фактов. В конечном итоге все решает позиция художника, его толкование излагаемых событий. Приобщить зрителя к мыслям фильма, вызвать его ответную реакцию, в какой-то степени повлиять на его взгляды, поведение— это и есть основная функция искусства. Подобная удача приходит далеко не всегда, и поэтому профессия кинорежиссера не вызывает во мне идиллических эмоций.

Серьезным и лично для меня важным вопросом является вопрос ребят: «Что значит быть революционером в наши дни?» На этот вопрос мы с драматургом Е. Габриловичем пытаемся ответить в новой нашей картине, к постановке которой я сейчас приступил.

Ю. РАЙЗМАН

В самом деле, предложение Ю. Райзмана показалось нам интересным, и редакция обратилась к кинорежиссеру М. Донскому, актерам Л. Сухаревской и Б. Чиркову и другим кинематографистам с просьбой высказаться на страницах журнала по поводу проблем, которых касаются школьники в своем письме. Ниже мы печатаем первые ответы.

Способность к счастью

Дорогие друзья!

По каждому из заданных вами вопросов можно говорить и спорить до утра. Я жалею, что именно сейчас я не могу написать подробней, ибо как раз в эти дни заканчиваю свой новый фильм и занят чрезвычайно, работая по четырнадцать часов в сутки. Так что, хотя краткость — достоинство, в данном случае мне хочется за нее извиниться.

Я начну с последнего вопроса — о моей матери. Это я делаю еще и потому, что фильм, над которым я работаю, посвящается матерям всего мира — это фильм о великой матери, давшей миру Ленина,— о Марии Александровне Ульяновой. Фильму предпослан эпиграф из М. Горького: «Восславим женщину-Мать, чья любовь не знает преград. Люди... — это всегда дети своих матерей... Без Матери нет ни поэта, ни героя!»

Великое это слово — мать! Самый бескорыстный, самый преданный друг, умеющий радоваться нашими радостями и печалиться нашими горестями. Часто слишком поздно оцениваешь это. Моя мать была простой работницей табачной фабрики. Грамоте она выучилась только после Октябрьской революции. Но все в мире ее интересовало буквально до конца дней. Моя мать была очень одаренным человеком. Конечно, мальчишкой я не замечал этого. Мне казалось вполне естественным, что она знает наизусть все песни, которые когда-либо слышала, что она умеет живо, захватывающе рассказать о том, что видела. Мы, дети, смеялись до слез, слушая ее рассказы. Никогда она не показывала нам, как трудно ей живется. А жизнь была нелегкая — нас было у нее семь человек. Отец-печник, конечно, не мог достаточно заработать, и жили мы небогато. Но в доме всегда было легко, мать ни на что не сетовала. У нас были добрые друзья. Малограмотная женщина, мать наша прекрасно понимала, что такое образование, и отказывала себе в самом необходимом, стараясь, чтобы дети учились. Смысл ее жизни был в детях, им она отдавала все и до глубокой старости жила нашими интересами. Поэтому имя матери для меня — самая большая святыня, я не боюсь этого слова.

Меня, скажу откровенно, очень беспокоит, к сожалению, ставшее «модным» почти покровительственно-снисходительное отношение некоторых молодых людей к своим родителям. Такие выражения, как «предки», «старики» и им подобные, часто приходится слышать. Надеюсь, что наш фильм «Сердце матери» заставит подумать таких юношей и девушек, почему же Владимир Ильич Ленин всегда называл свою мать «мамочка» и не стеснялся проявлять к ней нежность и внимание.

Я верю, что те, кто называет свою мать «старухой» или отца «предком», поймут, как мало в этом доблести и самостоятельности. Верю, потому что я, признаюсь вам, до сих пор, несмотря на свой уже весьма немолодой возраст,— убежденный романтик.

Стоп. Кажется, мы перешли к первому вашему вопросу — что такое романтика? Да это прежде всего умение мечтать, не беспочвенно, разумеется, не отвлеченно, а конкретно и добиваться реализации своей мечты, чего бы это ни стоило. Уметь радоваться жизни и в то же время быть нетерпимым к тому, что мешает жить,— вот что такое романтика, по-моему. Уметь без остатка отдать все, чем ты обладаешь, людям — вот величайшее благо, которым располагает человек и которое он не всегда способен оценить до конца. В этом я вижу и смысл жизни. И действительно, зачем жить, если от твоего существования никому не тепло? Если ты безразличен ко всему, что тебя окружает, если ничто не интересует тебя и ничто не волнует? Ведь молодость свою сохраняют люди, взволнованные тем, что происходит вокруг, люди решительные и деятельные, и не важно, что головы их белы,— они-то по-настоящему молоды. И такими людьми мы восхищаемся, и таких людей мы действительно уважаем и любим. Романтик — это человек, который стремится к прекрасному, не ограничивает свою жизнь узкими интересами личности, а стремится вместе со всеми людьми к идеальному обществу будущего, творит его в своем сегодня. Романтик для меня — это борец за справедливость. Так я понимаю романтизм революционный. В нем именно реальность наших дней, нашей борьбы, наших достижений. Это и есть почва, на которой мечты превращаются в реальность.

Конечно, сегодня в нашей жизни еще немало противоречий, но в том-то и суть совет-

ского государственного устройства, что они устраняются самим обществом, без насильственных действий и социальных поворотов. Революционер — это, по-моему, человек, способный предвидеть, воспринимать события действительности в развитии и участвовать в них.

А там, где активное участие, там и подвиг, ибо любой самоотверженный, бескорыстный труд, направленный на благо народа,— всегда подвиг! В нашей жизни мы очень часто сталкиваемся с подвигом, нужно только суметь его увидеть в повседневном труде учителя, врача, рабочего, инженера, работника искусства...

Я люблю свою профессию за то, что она дает возможность нести прекрасное в жизнь людей, пробудить в их душах радость и гнев, заставить задуматься, подсказать, как в каком случае поступить. Уметь проникнуть в сердце человеческое. Уметь видеть... Это счастье художника.

А вот в чем счастье вообще — на это трудно ответить. Понятие, видимо, индивидуальное. Но мне кажется, что истинным счастьем может быть только такое, когда ты понимаешь, что дело, которое ты делаешь, нужно людям и что жизнь твоя тоже поэтому нужна людям. Для меня, например, нет большего счастья, чем знать, что фильм, который я поставил, принес пользу и радость.

Дорогие друзья, я желаю вам научиться приносить пользу и радость людям, и тогда каждый из вас будет счастлив.

Желаю успеха!

Марк ДОНСКОЙ

Совершенствуя себя

В чем смысл жизни?

Мне проще ответить на вопрос: в чем нет смысла.

Нет смысла начинать свою жизнь с мысли о карьере, славе, о «выгодной» профессии о «хорошем месте» и т. д. Это значило бы наверняка обречь себя на духовное мещанство. Все равно что связать себя по рукам и ногам.

За что люблю свою профессию?

Это комплексная профессия. И требует от тебя проникновения в суть вещей, людей, процессов. И для того чтобы языком искусства объяснять жизнь и человека, надо как минимум любить жизнь и верить в нее, то есть любить человека и верить в него.

Что такое героизм?

Каждодневное, постоянное мужество. Готовность человека к поступку, который, пусть он будет труден, все равно должен быть совершен. Должен, даже если никто не узнает о нем. И совершить его надо, не ожидая награды и похвалы. Подвиг — категория высоконравственная, его надо готовить в своей душе, даже если обстоятельства никогда не потребуют его выполнения. Иногда такие подвиги совсем невелики, и происходят в будничной обстановке, и выглядят невыигрышно, и все-таки это самые настоящие подвиги.

О революции.

Наверное, мои преподаватели из вечернего университета схватятся за головы, если прочтут мой ответ. Возможно, следуя учебнику, надо ответить по-другому. Но я хочу ответить так, как я понимаю этот вопрос в свете прожитых лет.

Революция — великий закон жизни, действующий во всех ее сферах. Он существовал, существует и будет существовать вечно. Как только человек осознал это и стал помогать осуществлять этот закон обновления жизни, он стал революционером.

Первая обязанность революционера — научиться созидать, вторая — устранять устаревшее, то, что тормозит жизненный, общественный процесс. И каждая отдельная личность подчинена этому закону революций, так как процесс совершенствования — тоже процесс революционный. И вот для этого-то мы все и должны быть широкообразованными людьми с развитым миром чувств. Советую вообще заинтересоваться этим вопросом — что такое духовный мир? Мы, к сожалению, недостаточно пристально занимаемся этим.

Счастье...

В чем счастье — ответить трудно. Можно, вероятно, говорить о некоторых условиях, помогающих счастью. А оно наверняка зависит опять-таки от широты нравственной

сферы человека. Поэтому у каждого свое представление о счастье. Я, например, считаю, что овладеть самим собой, стать, так сказать, хозяином самого себя — это уже кое-что! Конечно, я покажусь, наверное, бесконечно прозаичной особой, но я никогда, даже в юности, не предавалась мечтам, не понимала, что такое романтика, и не ждала, открыв рот, как чего-то полагающегося само собой, — счастья. И вместе с тем (интересное дело!) в жизни своей (а она складывалась довольно трудно) я, оказывается, в результате все это узнала. Наверное, нельзя, еще ничего в жизни не сделав, сразу ждать булку с изюмом.

И потом, по-моему, надо, поменьше спрашивая других, «кем стать» и «как выбрать профессию», как можно раньше (конечно, еще в школе) выяснить свой интерес к определенной области жизни, профессии. Сосредоточиться на ней и научиться работать так, чтобы похвалили люди, чтобы они в тебе нуждались и были тебе благодарны за твой труд, за твою помощь. Возможно, это и есть счастье. А все остальное приложится.

О матери.

Я очень любила свою мать, но, к сожалению, не давала ей поводов догадаться об этом. И теперь, когда ее нет и ничего нельзя ни доказать, ни исправить, остается предупреждать других — любите свою мать так, чтобы она знала о вашей любви к ней.

Ну вот, ребята, я коротко ответила на эти коренные вопросы бытия. Когда мне позвонили из журнала с просьбой написать «к понедельнику», я сказала, что, к сожалению, за свою долгую жизнь я еще не собралась с ответом. Но работники редакции оказались настойчивыми, и вот я ответила. Могу поручиться, что писала с искренностью, на какую только способна.

Лидия СУХАРЕВСКАЯ

Постоянно новое

Хотя вопросы, поставленные в письме, разные, но сообща рисуют круг интересов, раздумий молодых людей, готовящихся вступить в самостоятельную жизнь. Видно, ребята надеются, что опыт их отцов и предшественников будет им помощью и компасом, когда окажутся они на перекрестке жизненных дорог, когда придется им делать первые шаги взрослого человека и полноценного гражданина.

Я не буду отвечать на каждый вопрос, а попробую сказать то, что думаю по поводу самого их письма. Ведь вопрос-то, собственно, один: как осмысленно, интересно, почеловечески прожить жизнь на земле.

Я постарался повнимательней и поглубже заглянуть в минувшее время, яснее припомнить, чем заполнены были дни и годы мои и моих сверстников, что было у нас главным, что нас воодушевляло, что светило нам впереди, куда мы так настойчиво устремлялись. Конечно, у каждого из моих сверстников были своя судьба, своя семья, свои радости и несчастья, но всех нас направляло и соединяло в один народ не только то, что мы жили на территории одного государства, а то, что мы думали об одном и хотели одного и того же. Революция — это она нас объединила и сплотила, она поставила перед нами цель, она определила весь ход нашей деятельности, нашего существования.

На праздниках, на собраниях — всюду мы пели, что построим новый мир, и не только пели, а каждым днем нашей жизни, нашим трудом, мыслями воздвигали основы этого будущего мира. Конечно, шло это совсем не так гладко и вовсе не так быстро, как бы мы хотели. Время гражданской войны было временем особенного подъема, революционных мечтаний. Нэп был принят многими из нас как удар по революции, были разочарованные, были личные трагедии у людей, решивших, что революция кончилась. А она продолжалась, продолжалась и в мирные годы, и во время Великой Отечественной войны, и после нее, она продолжается и в наши дни.

Революция наполняет жизнь нашу особым содержанием. Наша жизнь, по сравнению с жизнью поколений предшествовавших, осмыслена и освещена идеями созидания нового мира, новых взаимоотношений людей. Мы жили и живем, не только проводя день за днем в труде и отдыхе, а каждый день — для нас это еще и шаг вперед по пути к луч-

шему, справедливому времени жизни человечества.

...Я многое еще хотел бы сказать в разговоре о том, что революция продолжается и сейчас. И что она — главная сила нашей жизни — и теперь определяет судьбу каждого из нас и всего народа. Надо только учиться видеть и слушать ее. Надо не отставать от ее требований.

И еще хотелось сказать, что в среде, как будто бы нам уже знакомой, нужно учиться открывать новое, постоянно новое — в людях и в мире.

Борис ЧИРКОВ

От редакции. **Готовя материал к печати, мы не представляли себе, что он получит продолжение так скоро, как это случилось. В редакцию пришло новое письмо, адресованное нам членами киноклуба «Эллада», который работает в одной из сельских школ Одесской области. Круг участников разговора ширится, как это и предполагал в своей статье Ю. Райзман. Мы надеемся, что публикуемое ниже письмо клуба «Эллада», послужит успешному развитию разговора на страницах журнала.**

В нашей школе создан клуб «Эллада», цель которого изучать историю искусства. При клубе работает киносекция «Экран». Мы хотим провести у себя большой разговор на тему «Как смотреть и понимать кинофильмы». С этой целью решено послать анкеты любимым актерам кино, режиссерам и другим деятелям искусства.

Убедительно просим Вас сообщить нам адреса Б. Бабочкина, С. Бондарчука, Э. Гарина, С. Герасимова и Т. Макаровой, Е. Габриловича, Г. Данелия, В. Ивашова, З. Кириенко, Н. Крючкова, Н. Мордюковой, Г. Польских, Ж. Прохоренко, Ю. Райзмана, М. Ромма, И. Саввиной, И. Смоктуновского, О. Стриженова, И. Таланкина, В. Тихонова, М. Хуциева. Г. Чухрая, Л. Шагаловой,

А. Баталову, Р. Кармену, Г. Козинцеву, Р. Юреневу, М. Жарову, В. Марецкой, М. Штрауху, Ф. Раневской, Л. Орловой, П. Тодоровскому, а также Н. Акимову, Н. Охлопкову, Г. Товстоногову, С. Юрскому, О. Табакову, М. Козакову Л. Гурченко мы уже послали письма.

Вот вопросы нашей анкеты:

1. За что Вы любите свою профессию?

2. Назовите свою самую любимую роль в кино. Лучший кинофильм. Кинофильм, в котором наиболее ярко отражена современность.

3. С каким режиссером Вы больше всего любите работать? Почему?

4. Как, по-Вашему, надо смотреть фильм? Что такое — понимать киноискусство?

5. Ваше любимое занятие, кроме киноискусства?

6. Кто Ваш любимый писатель, художник, композитор? Что Вы сейчас читаете? Любите ли театр? Какой?

7. Что бы Вы пожелали нашему клубу «Эллада» и особенно его киносекции «Экран»?

Н. ИГНАТЬЕВА

Прощальная краса

Удивительное спокойствие в этом фильме — то ли от привольно раскинувшихся просторов, от глади дорог, уходящих в степную даль, или от сосредоточенности, сдержанности людей, а может быть — от мерного тона авторских размышлений вслух: голос И. Смоктуновского, читающего закадровый текст, звучит ровно, неторопливо, с той мягкостью интонаций, которая слышится в доверительном рассказе близкого друга. В картине нет вспышек страстей, нет острых столкновений, неожиданных сюжетных поворотов, захватывающих событий. Все просто, обычно. Проста и мысль, с которой обращаются с экрана к зрителям авторы «Последнего месяца осени»* — писатель Ион Друцэ и режиссер Вадим Дербенев, она в ряду тех истин, что принято называть вечными. Но почему же фильм этот, казалось бы, столь уравновешенный и «гладкий», как будто не сулящий потрясений и открытий, словно бы вбирает в себя, обостряет мысль и чувства? Почему полтора часа, проведенные с его героями (как-то не подходит слово это — герои — к людям, чувствующим себя на широком пространстве киноэкрана на редкость естественно и свободно), интересны и дороги тебе, радостны и грустны одновременно?

Чувство грусти возникает сразу, с самого начала, с того момента, как кинокамера, охватив объективом голые, чуть припорошенные первым снегом поля, затем перенесла нас в скромную молдаванскую хату, примостившуюся на высоком косогоре, задержалась на нехитром ее убранстве и остановилась на лице старухи матери, которая в эти сумеречные вечера думает одну и ту же печальную думу... И как бы отголоском ее мыслей, горьким отзвуком их слышатся возгласы старого отца, нетвердыми шагами нащупывающего дорогу к дому: «Приехали! Дети приехали!» В крике этом и еще не угасшая надежда и сознание несбыточности мечты — такой естественной и такой желанной. Дети... Все, чем жил старик, что познал на своем нелегком трудовом веку, что сделал неписаным законом жизни,— все это он отдал сынам и дочери. И острая потребность видеть детей — это не только жажда человеческого тепла и ласки, так нужных в старости, это и стремление еще раз убедиться, что посеянные семена дали добрые всходы, и беспокойство: может, кому-нибудь нужно отцовское слово.

Отцы и дети. Сколько раз обращался к этой теме кинематограф, предлагая решения глубокие и мелкотравчатые, интересные и банальные, продиктованные потребностью души и вызванные соображениями «моды». Отбрасывая шелуху, мы старались внимательнее вглядеться в подлинно творческие поиски художников, пытающихся найти свой, личный аспект разговора о поколениях. И вот к ним прибавился еще один опыт, достаточно самостоятельный и своеобразный, хотя и заключенный в рамки довольно традиционного сюжета.

Есть такой эпизод в фильме «Последний месяц осени». Отправившись в дальний путь — навестить своих сыновей, отец по дороге делает привал: у старого пересохшего колодца садится поесть и отдохнуть, чтобы потом с новыми силами двинуться дальше. Да, стар колодец, почернел, подгнил стояк, на котором качается журавль, остатки воды виднеются где-то в далекой-далекой глубине. Руки старика ощупывают, поглаживают деревянный ствол, а мысли возвращают на десятки лет назад, к тому жаркому дню, когда на этом самом месте, у родника, встретил он молоденькую девушку с глиняным кувшином. Встреча эта положила начало семье, дала жизнь пятерым детям, что улетели из родного дома, и вот теперь никак не соберешь их вместе за одним столом.

* Сценарий И. Друцэ. Постановка В. Дербенева. Операторы В. Дербенев и Д. Моторный. Художник А. Матер. Композитор Э. Лазарев. Звукооператор В. Лаврик. Редактор Б. Мовилэ. «Молдова-фильм», 1965.

«Последний месяц осени». Е. Лебедев — отец, В. Сперантова — мать

А колодец, вырытый в память встречи, хоть дряхлый, но стоит, вскинув вверх свою журавлиную шею...

Историю колодца мы узнаем из авторского закадрового рассказа. На экране же — волнующиеся колосья хлебов, проложенная в поле тропинка и крупным планом — лицо старика с увлажненными глазами. Режиссер не соблазнился возможностью ввести воспоминания в действие фильма, не пустил в ход испытанные приемы «поэтического кино», новейшие способы съемки и неожиданные ракурсы. Он не хотел извне привносить поэзию в фильм, он искал ее прежде всего в самой действительности — в жизненной ситуации, в человеке, в природе... И, следуя здесь за характером литературного творчества И. Друцэ, который всегда раскрывает поэтическую суть явления, В. Дербенев добивается наибольшего эффекта, если говорить не о внешней броскости формы, а о ее глубокой эмоциональной выразительности, ее способности к концентрации мысли.

Это самоограничение, этот, если можно так выразиться, художественный аскетизм, это желание сказать больше, пользуясь минимумом кинематографических средств, возведены в принцип работы режиссера, а следовательно, и операторов — ведь В. Дербенев сам снимал картину вместе с Д. Моторным. По-настоящему оценить важность и плодотворность такой позиции можно, обратившись к первой пробе режиссерского пера, вспомнив предыдущий фильм Дербенева «Путешествие в апрель». Там — господство, нескрываемый примат кинокамеры, подвижной, изобретательной, виртуозной. Она — хозяйка картины, легкая, изящная, призванная удивлять выдумкой, профессиональным мастерством, но... легкомысленная до предела. Она бездумна, хотя и удивительно живописна. И как это ни парадоксально, именно тонкое живописное искусство операторов особенно обнажило всю бессодержательность путешествия некоего молодого шалопая с удостоверением начинающего журналиста.

Однако мы не для того вернулись к режиссерскому дебюту Дербенева, чтобы еще раз подчеркнуть его неудачу. Как видим, неудача эта оказалась перспективной: верно и мужественно оценив ее, Вадим Дербенев пошел путем, исключающим повторение ошибок. И отличным его союзником на этом пути оказался Евгений Лебедев, исполнитель центральной роли фильма.

Евгений Лебедев больше известен театралам, нежели кинозрителям. Популярный актер театра Товстоногова, исполнитель таких ролей, как Артуро Уи в брехтовской пьесе, Монахов в «Варварах» Горького, в кино Лебедев снимался не часто и преимущественно в ролях эпизодических. Поэтому «Последний месяц осени» можно, по существу, считать его дебютом в кинематографе, за которым — хочется надеяться — последуют новые, не менее интересные и значительные киноработы.

Когда в спектакле «Карьера Артуро Уи» Лебедев произнес последние слова своего заключительного монолога и пошел, сопровождаемый оглушительной овацией зала, занавес, я подумала: «Сколько же за каждый такой спектакль актер теряет в «живом весе»?» Да, именно в «живом весе», потому что помимо огромного внутреннего напряжения роль эта требует колоссальной затраты физической энергии, необыкновенной мобильности, технической виртуозности. Рядом с ней образ отца из «Последнего месяца осени» может показаться крайне статичным. А между тем, я думаю, актерская «отдача» здесь не менее велика. Ведь все, что происходит в душе старика, не получает бурного выхода наружу: боль, страдания, сомнения, тревогу, радость и гордость — все это несет отец в себе, почти не выплескивая на поверхность. Но мы должны ощутить силу этих чувств, должны увидеть жизнь, их рождающую, понять ту главную, высокую мудрость, которая руководит старым молдованином. Для этого необходима предельная наполненность характера, а следо-

вательно, и предельная внутренняя сосредоточенность актера, какая-то особая углубленность в образ.

Что делает старик в фильме? Вроде бы ничего, что выходило бы за пределы обыденного, житейского: навестил старшего сына, тракториста Андрея, его ребятишек, посидел чинно за шумным праздничным столом, собранным по такому семейному поводу; потом блуждал по лесу в поисках своего среднего, так не похожего на других отшельника Антона, вел с ним недолгую и немногословную беседу (застенчив и неразговорчив Антон, вся любовь его, вся привязанность — лес, хотя и искренне рад встрече с родителем), а после спустились в село, где и попали на веселые крестины; затем в небольшом приднестровском городке, куда завела его дорога к младшему, Серафиму, гулял в сопровождении молодых почитательниц стихотворного таланта сына по освещенной вечерними огнями центральной магистрали, знакомился с предполагаемой невестой Серафима, отдыхал после утомительного дня в тесноватой комнате студенческого общежития... И все в том же роде: ни прямых конфликтов, ни подспудной борьбы... Не даны старику поступки. У Чхеидзе старый крестьянин, никогда не покидавший пределов далекой грузинской деревни, ничего не знавший, кроме своих виноградников, становится солдатом-героем. У Чухрая старик Гусаков, думая, что вершит справедливость, выгоняет из дому родную дочь Нинку. В «Последнем месяце осени» нет таких прямых предпосылок для проявления характера. И потому для образа, создаваемого Е. Лебедевым в творческом контакте с режиссером, определяющим стало не *что* делает, а *как*. Те или иные действия потребовалось не только воспроизвести с максимальной достоверностью, но и насытить правдой жизни — в широком ее понимании, наполнить глубоким, не житейским — философским смыслом.

«Последний месяц осени». Н. Тимофеев — Андрей, Е. Лебедев — отец, М. Булгакова — жена Андрея

Нередко фильмы, претендующие на философское осмысление явлений, на поверку такой нагрузки не выдерживают. И, как показывает опыт, причина неудачи чаще всего одна и та же: игнорирование реальной жизни во всей ее неповторимой конкретности, склонность к обобщенно-абстрактным образам, к многозначительным аллегориям. Картине И. Друцэ и В. Дербенева подобная опасность не угрожала, и прежде всего потому, что в ней есть биение жизни, что человек здесь выступает сам по себе, как индивидуальность, а не в качестве носителя той или иной идеи. Конкретность свойственна и режиссерско-операторскому ви́дению и актерскому проникновению в характер.

Широкий экран у Дербенева не раздражает пустотами или мертвыми, чисто декоративными деталями. Он весь заполнен жизненным пространством. И хотя, как уже говорилось, киноповествованию свойственны спокойные, задумчивые ритмы, экран живет — будь то интерьерные, камерные сцены или кадры эпического звучания, охватывающие бескрайние дали, где и второй и третий планы отнюдь не нейтральный фон действия, а необходимые смысловые его компоненты. И пашня, которую пересекает старик, выбираясь на асфальтированную дорогу, и шоссе, поднимающееся высоко в гору, заполненное нескончаемо длинной колонной автома-

«Последний месяц осени». Е. Лебедев — отец

«Последний месяц осени». Е. Лебедев — отец

шин с зерном, и лес с опадающей осенней листвой, с задержавшейся на мгновение в кадре испуганной косулей, и быстротекущий Днестр, омывающий берега с древними стенами сохранившейся крепости,— все это образно-конкретное воплощение авторских размышлений.

Так же как песня, что поет Андрей, любимая молдавская песня отца, скажет многое, хотя мы не понимаем ее слов и даже не улавливаем общего смысла. Ведет Андрей (Н. Тимофеев) мелодию песни, и глядит на него растроганно и удовлетворенно отец, а потом и сам пробует подтянуть мотив ломким, срывающимся голосом. И уже не нужно ничего говорить им друг другу, а авторам — нам, зрителям, потому что вместе со стариком мы понимаем сейчас, как отрадно, когда у тебя есть надежные наследники, твои продолжатели, и как грустно, что ушло в прошлое бесценное время юности, а вместе с ним — и песни, которые ты певал раньше сильно и звонко.

«Мамонько моя ридная!» — провожая отца, на этот раз печально повторит веселая, быстрая, хлопотливая жена Андрея (с какой теплотой передала ее характер М. Булгакова) — кто знает, придется ли еще свидеться...

Но ощущение бега времени не только в этих лирически раздумчивых кадрах. Может быть, еще более явственно чувствует старик движение века, очутившись у своего «мизинчика», студента Серафима, в кругу его сверстников и друзей. Многое здесь, кажется, не соответствует тому складу жизни, с которым сроднился и который почитает отец. Непривычны и быт, и характер отношений молодежи, и, пожалуй, даже этот несколько покровительственный тон, усвоенный Серафимом... Однако старик и не думает протестовать, оспаривать, ниспровергать. Напротив, он, кажется, с любопытством и доброжелательством вглядывается в эту незнакомую обстановку и вместе с тем словно боится, как бы его не заподозрили в невежестве и консерватизме. Другой, увидев невесту сына в брючках, небось не преминул бы отпустить нелестное замечание, а он спешит одобрительно отозваться: «Застенчивая...» Или, посмотрите, как непринужденно чувствует себя старик среди стайки блондинок, шатенок, брюнеток, бросающих на его сына кокетливые зазывные взгляды, как горделиво вышагивает он в их шеренге, исполненный достоинства, довольный тем отблеском славы, который падает на отца местного поэта,—словно каждый вечер привык совершать подобные променады.

Идет время, меняются жизнь, люди, обычаи — это естественно и неизбежно, и старик осознает и принимает эту закономерность с ясной мудростью человека, трезво и непредубежденно встречающего новое.

В этой мудрости — сила, значительность его натуры.

Чтобы сделать последний визит — к сыну-писателю,— отец выбирает современный вид транспорта: на небольшом рейсовом самолете он совершает свой первый вылет.

«Врожденная склонность к полету — это редко встречающийся дар,— слышится авторский комментарий. — И тем горше, когда он обнаруживается у восьмидесятилетнего старика. Талант есть, но нет самого человека...»

Но в кадре — просветленное лицо. Пусть поздно, но испытал старик неповторимое чувство человеческого величия. И там, в заоблачных высях, еще больше проникся любовью к миру, к жизни, что прекрасна не только в теплый летний день, но и в ненастную пору осени, в трескучие зимние морозы.

С этой вовсе не новой, но дорогой мыслью о красоте жизни, об уважении к человеку — ее творцу и продолжателю — уходишь после просмотра фильма, созданного на молдавской земле, сохранившего национальный дух и национальные особенности ее народа и вместе с тем поднявшегося до произведения, которое не сковывает себя «местным колоритом», решая тему общечеловеческую.

М. ЛЬВОВСКИЙ

Правда сказки*

Чудеса киноэкрана — привычное словосочетание. Маститые режиссеры охотно рассказывают зрителям о всевозможных кинотрюках, комбинированных съемках, «блуждающих масках» и т. д. Зрители удивляются. Особенно юные зрители. А потом перестают удивляться. Даже самые юные. И, сидя на детском утреннике, какой-нибудь малыш объясняет соседу: «Это не он сам на коне скачет, это дублер. А в пропасть бросили чучело».

До тех пор пока кинематограф мог удивлять чудесами, он был склонен к сказкам, фантастике. Потом живое кино стало тяготеть к «достоверности», «документальности», а сказку уступило мультипликации. С. В. Образцов — художник, чрезвычайно тонко чувствующий «границы жанров», «меру условности» и т. п., объяснил, почему в живом кино перестали показывать чудеса: если на экране появится фокусник, его номер не произведет на публику никакого впечатления. Курица, исчезающая из шелкового шапокляка, — детский лепет по сравнению с тем, что можно проделать, скажем, при помощи комбинированных съемок. Отсутствие «сопротивления материала» превратило кинематографические чудеса в резьбу по воску. Однако «чудеса» всегда отлично чувствовали себя в мультипликации, несмотря на то, что там «сопротивление материала» фантастике с самого начала отсутствовало вовсе. Мало ли что можно нарисовать!

Вероятно, именно поэтому в мультипликации, где никто не надеялся удивить зрителя собственно чудом, и возникла кинематографическая стилистика сказки. «Чудеса», не встретив особого «сопротивления материала» в технике, столкнулись с трудностями, присущими всякому подлинному искусству. И поэтому долгое время, если в студию попадал условный, сказочный, фантастический сценарий, знающие люди утверждали: это лучше для рисованного кинематографа, а у нас, знаете, тяготение к «достоверности», нам противопоказана живописность и всякая «бутафория». В подтверждение этой мысли вспоминали о многочисленных неудачах с фильмами-спектаклями, особенно оперными.

Между тем некоторые режиссеры живого кинематографа у нас и за рубежом, преодолевая теоретические трудности, стали добиваться практических успехов в сказочном и фантастическом жанрах.

Фильм-сказка «Город мастеров» — несомненная удача его создателей. Он, как ни странно, живописен, условен и тем не менее очень кинематографичен. Оказалось, что все это возможно в живом кино.

Мало того: создатели фильма добились в своем произведении кинематографической достоверности. Только радость «узнавания» в «Городе мастеров», который перенес на экран режиссер

«Город мастеров». Г. Лапето — Караколь, М. Вертинская — Вероника

* «Город мастеров». Сценарий Н. Эрдмана (по мотивам пьесы Т. Габбе). Постановка В. Бычкова. Операторы М. Ардабьевский, А. Княжинский. Художник А. Бойм. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор С. Шухман. Редакторы А. Лужанин, Н. Лозинская. «Беларусьфильм», 1965.

«Город мастеров». З. Гердт — художник

В. Бычков, по-настоящему захваченный стихией сказочного,— радость эта возникает, разумеется, не от сопоставления увиденного на экране с нашими непосредственными жизненными впечатлениями. Тогда это не было бы сказкой. Нет, с увлечением следя за развивающимися событиями в «Городе мастеров», мы радуемся тому, как достоверно, узнаваемо сумели авторы совместить на экране наши представления о необычном и романтичном, чудесно-возвышенном и волшебно-благородном с нашим представлением о мире сказки.

«Вторичность», «отраженность», «стилизация» — все эти неуважительные, а подчас и бранные определения подстерегают художника, когда он приближается к решению подобных задач. Но ни одну из них невозможно решить, если не обращаться (более непосредственно, чем это делается в бытовых фильмах) к художественному опыту зрителя, его эстетической памяти, воображению.

Режиссеры многих сказочных фильмов спешат договориться об этом со зрителем, начиная с заглавных титров, то стилизуя шрифт и окружая надписи стилизованными виньетками, то помещая титры на титульный лист эдакого пухлого фолианта, на котором написано: «Сказки».

Название студии «Беларусьфильм» в «Городе мастеров» заключено в золоченую резную раму. Перед вами, дескать, сейчас оживет старинная картина. И оживает шумная городская ярмарка. Работает гончар. Трудится ткачиха. Поет и веселится рабочий люд. И тут же, так сказать, в гуще жизни, вдохновенный художник запечатлевает на холсте народное ликование...

Не правда ли, опасный пролог? Такой ярмаркой начинались оперы, оперетты и десятки кинофильмов. Да еще этот вдохновенный художник! Но дело в том, что авторы «Города мастеров» так и показывают нам эту ярмарку, как тысяча первую. Они как бы говорят: да, это та самая ярмарка, которую вы не однажды видели, но вглядитесь в нее еще раз — не правда ли, прекрасна? Мы вглядываемся, и тысяча первая ярмарка кажется нам действительно прекрасной. Для того чтобы это произошло, создатели фильма должны были вырваться из ряда тех, кто, стилизовав начальные титры, считал, что тем самым получил право либо удивлять неудивительными на экране чудесами, либо «радовать» зрителя любыми приметами сказочности.

Режиссер, художник, артисты «Города мастеров» не освободили себя ни от одного из незыблемых требований настоящего искусства. И оказалось, что тщательный отбор в таком как бы «вторичном» материале может привести к открытию, к высокому обобщению.

Ярмарка удивительна в своей живописности, ритме, в том, что не обманывает наших ожиданий, наших представлений о ней, а даже превосходит их.

В тысяче ярмарок до нее все-таки чего-то не хватало. А эта ярмарка—так ярмарка! А вдохновенный художник? Не вызывает ли он подозрения в том, что создатели фильма склонны к умилению? Не вызывает.

Художника, рисующего ярмарку, играет артист Зиновий Гердт. Жестокие завоеватели готовятся вступить в город. Пущена первая стрела. Она летит на фоне голубого неба. Художник — острокомедийный артист Гердт — продолжает наносить краски на холст. Он забавен, наивен и вдохновенен. А стрела летит. На фоне голубого неба она так знакомо-сказочна. И вместе с тем тонкая, отдаленная ассоциация с каким-то современным снарядом. Первая стрела, пущенная захватчиками. И она попадает в сердце художника. Вы уже догадывались, что произойдет именно это. И тревожились, не слишком ли прямо выражена мысль. Но у художника такой удивленный взгляд. Он не понял, что произошло, когда стрела пронзила его сердце. А потом, кажется, понял. И опять удивился, прежде чем упасть. Он даже успел обмакнуть кисть в струящуюся из раны кровь и сделать последний мазок... Нет, нет, это не выглядело претенциозно. В фильме уже была создана атмосфера, в которой возможно такое конкретное воплощение литературного образа— художник пишет кровью своего сердца.

Опять пошли титры. На этот раз на фоне старинных гобеленов в захваченном поработителями замке. Они сообщают, что сейчас зритель увидит сказку по пьесе Т. Габбе, следуют имена режиссера, художника, артистов. Сказка Т. Габбе много лет с неизменным успехом шла в Центральном детском театре. Она о том, как на вольный Город мастеров напали иноземные захватчики, как смелый и гордый юноша Караколь, не желая покориться им, показал чудеса храбрости, сражаясь с иноземцами, как, одержав победу, он из горбатого, неказистого парня превратился в необыкновенного красавца. И тогда Вероника, самая красивая девушка в городе, которая всегда (и до чудесного превращения Караколя) благоволила к смелому и веселому парню, вышла за него замуж.

Посрамлены Клик-Кляк—сын бургомистра, влюбленный в Веронику, и сам бургомистр, предавший своих сограждан. Побежден жестокий герцог, изгнаны «медноголовые» латники-чужеземцы. Город мастеров снова стал вольным.

Сюжет сказки традиционен и вместе с тем очень привлекателен. Бургомистр в старинном камзоле не говорит герцогу: «А мне это до лампочки, ваша светлость». Герцог не вызывает своих слуг по телефону и не бранится по поводу того, что в замке отвратительно работает коммутатор. Мне думается, что именно поэтому авторы фильма остановили свой выбор на сказке Т. Габбе. Стилистика их работы свидетельствует о том уважении к традиции сказки, которое, кстати, было одной из главных причин успеха Е. Шварца. Пытаясь повторить его авторскую интонацию, многие пьесы-сказки других драматургов превращались в дешевый капустник. Современные словечки произносили елочные деды-морозы, бабы-яги, опошляя эти традиционные образы и ни на секунду не делая их ближе юным зрителям.

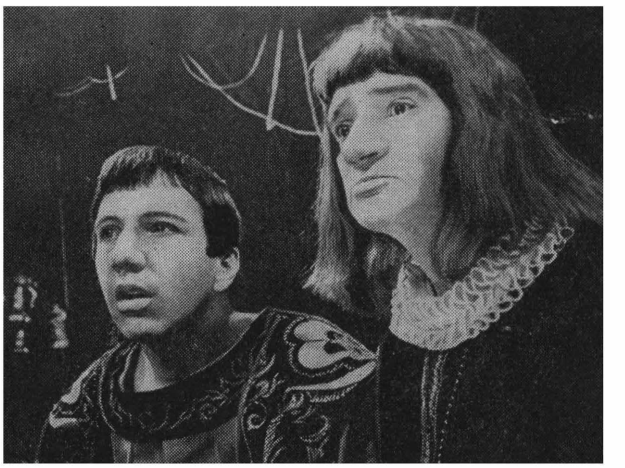
Создатели фильма «Город мастеров», обратившись к пьесе Т. Габбе, уже одним этим заявили о своих совершенно иных художественных устремлениях. Они выбрали трудный путь создания современной киносказки, не прибегая к дешевым способам «осовременивания» ее традиций. И дело не только в том, что, подобно тому как вражеская стрела захватчиков отдаленно ассоциируется с современным снарядом, сами захватчики вызывают в нашем воображении образы нынешних поработителей.

Современен взгляд авторов на происходящие в сказке события, их способ поэтических обобщений, предложенные ими ритмы, краски, их юмор. Не сразу, но в какой-то момент вы, например, замечаете, что все отрицательные персонажи сказки на протяжении в с е г о фильма отличаются от положительных... цветом. Да, да! Выражение «положительные образы авторы рисуют в розовых тонах, а отрицательные непременно вымазаны черной краской» можно употребить по отношению к «Городу мастеров» в самом буквальном смысле*. Это чрезвычайно смелое решение режиссера В. Бычкова и художника А. Бойма, выступающих в этом фильме как равноправные соавторы. Оно современно по своеобразному доверию к зрителю, когда художники полагаются не на его способность воспринять нечто сложное, а рассчитывают на то, что он простодушно воспримет простое, наивное.

Так простодушно ведется все киноповествование. И о том, как по приказу герцога в городе ловят говорящего попугая, который произносит оскорбительные для завоевателей слова. И о том, как жестокий герцог попал в волчью яму, и о том, как он обманул Караколя в истории со своей герцогской печатью.

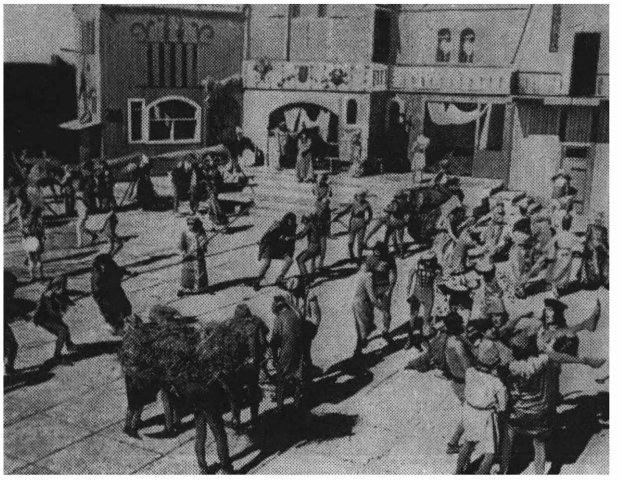
Последний бой восставших горожан с «медноголовыми» захватчиками — это каскад трюков, эксцентриады. Кое-где они менее удачны, иногда ловишь себя на том, что, например, сцены фехтования смотришь без волнения, они были куда более захватывающими в старых немых фильмах...

Почему? Может быть, в немых фильмах, где не было натурального лязга стали, а движения



«Г о р о д м а с т е р о в». С. Крамаров — Клик-Кляк, П. Шпрингфельд — Мушерон

* В «Городе мастеров» цвет становится элементом драматургии фильма, и это предмет отдельного разговора.



«Город мастеров»

фехтовальщиков напоминали пантомиму с ее «обобщенными», «абстрагированными» движениями, жестами, зрителя захватывала стремительность почти «балетного» поединка, как это происходит в знаменитых боксерских сценах Чаплина? Стремление добиться такого же результата чувствуется у авторов «Города мастеров». Но слишком часто мы слышим лязг оружия не в ритме сопровождающей музыки, но порой один из «медноголовых» слишком натурально пытается выбраться из какой-нибудь бочки, куда его загнал Караколь, и зритель переводит дыхание, освобождаясь от магии стремительного ритма.

Все это чрезвычайно важно в такого рода фильме.

Актерские удачи и неудачи в нем тоже во многом зависят от того, найден ли для той или иной роли ее внутренний, почти музыкальный ритм.

Герцог — Л. Лемке. Он — воплощение холодной жестокости. В начале фильма его лицо постоянно возникает из полумрака. Оно то и дело освещается пламенем свечей. (Впрочем, не знаю, можно ли сказать «освещается», ведь лицо герцога как раз «вымазано черной краской», поскольку он персонаж отрицательный.) Но гораздо сильнее всех этих сильных средств действует на зрителя ритм его движений, жестов, речи; ритм, в котором движется кинокамера, следующая за ним. Кажется, не будь сопровождающей музыки, вы бы все равно ее услышали — мрачную, зловещую.

А Караколя играет артист Г. Лапето. Он положительный и всегда озарен ярким светом. Они двойники — герцог и Караколь. Только у них разный внутренний ритм. Когда появляется Караколь, вы как бы слышите совсем другую музыку — веселую, насмешливую, гневную.

Они оба, и герцог и Караколь, влюблены в Веронику. У обоих горб. Поединок герцога и Караколя — это борьба добра и зла, переданная почти музыкально.

Победа добра и чудо очищения (Караколь освобождается от своего физического недостатка) воспринимаются почти как финал в симфоническом произведении. А музыка, как известно, самое «обобщенное» из искусств. Значит, и сказка здесь приобретает философское звучание.

Вероника... Вероятно, главное, чего добились режиссер и актриса М. Вертинская, создавая этот образ, состоит в том, что они нашли ту плавность, легкость и вместе с тем некоторую величавость каждого ее движения, которые и создают у зрителя впечатление женственности, доброты и высокого достоинства.

Но вот звучат слова заключительной песенки, и в золоченой раме появляется слово: «К о н е ц».

Золоченая рама! Все-таки чем-то она тревожит. И титры на гобеленах... Может быть, не надо было талантливому режиссеру и замечательному художнику фильма так настойчиво напоминать, будто все, что мы видели,— ожившая картина. И, может, где-то в середине фильма картина в какие-то мгновения переставала быть ожившей и начинало казаться, что она действительно нарисована на холсте. И каждый раз при этом вспоминались золоченая рама и неуважительное слово «стилизация».

Что поделаешь— очень трудный жанр. Но недавно я услышал, как мальчик упрашивал маму рассказать ему сказку, а мама спросила, какую, а мальчик ответил: «про то, как Иван-царевич женился на лягушке, а лягушка превратилась в царевну и потом...» В общем, он рассказал всю сказку. И я вспомнил о кинофильме «Город мастеров»...

Я смотрел его недавно. Очень хорошо запомнил. И все-таки хочется сказать авторам фильма: «Расскажите мне про Город мастеров, про то, как в нем жил да был...»

В этом смысле хорошая сказка похожа на песню — выучишь наизусть и еще больше полюбишь.

М. ЗАК

Идти к цели

Он принадлежал к редкому, счастливому типу ученых, для которых все, за что бы они ни брались, становится объектом науки». Вот свойство, необходимое художнику, обязанному все превращать в объект искусства.

Фраза взята из романа «Иду на грозу». Даниилу Гранину удалось науку сделать объектом литературы. Писатель нашел художественный эквивалент научной проблеме. Он исследовал в человеке то, что толкает его в эпицентр «грозового облака», какие бы общественные, природные или психологические причины ни скрывались за этим определением.

Роман с помощью автора перенесен на экран. Двухсерийный фильм «Иду на грозу»*, поставленный режиссером С. Микаэляном и снятый оператором О. Куховаренко, превратил читателя в зрителя. Не новый и не всегда оправданный процесс.

Повторим в данном случае то, что следует повторить: экранизация сама по себе не есть цель; просто изложить литературу языком кино и добиться при этом успеха еще не удавалось никому. Авторы фильма, вероятно, должны преследовать свои, пусть как угодно родственные и близкие литературным, но по-настоящему свои и новые цели. Об этом говорят и с этим спорят, когда речь заходит об экранизациях.

Писатель и режиссер работали в нелегких условиях: литература и кино в их фильме взаимодействуют на материале науки. Искать ли новую цель в новой научной гипотезе?

Ученые из картин «Девять дней одного года», «Лебедев против Лебедева», «Здравствуй, это я!» и «Иду на грозу» работают в разных отделах физики, но фильмы отличаются совсем по другому признаку. В конце концов, все произведения о науке исследуют одну проблему — Человека. Но плохо, если научный материал не оказывает влияния на их образный строй. В «Девяти днях» движение неумирающей мысли от Синцова к Мите Гусеву, к Куликову, похожее на цепную реакцию, как бы (вот именно, «как бы») вводит науку в образную ткань фильма. Само здание физического института с его коридорами, пронизанными нервами проводов и кабелей, «подключено» на экране к человеку.

Можно забраться поглубже и вспомнить, как ботаник Полежаев читал матросам лекцию о красном цвете — цвете революции.

Можно даже вспомнить профессора химии Хрустина из первой советской картины — «Уплотнение» — его черный сюртук и белую голову на фоне доски с меловыми формулами.

Авторы фильма «Иду на грозу» не стали искать другой научной проблемы, зато они решились идти к новой цели. В прологе фильма цель названа. Молодые ученые Крылов и Тулин спрашивают себя и зрителей: надо ли наступать на горло собственной песне? Наезд аппарата до «двойного» крупного плана (что можно сделать на широком экране) выделяет фразу. В конце ее поставлен знак вопроса.

Роман Д. Гранина был напечатан в начале 60-х годов, фильм выходит в середине десятилетия. Художественная полемика о человеке, который только тогда способен на полную самоотдачу, когда он остается самим собой, — вот цель авторов, увлеченных нравственной проблемой, вечной и всегда новой, связанной с романом, но больше — с днем сегодняшним. Современность этой проблемы подчеркнута модными кинопрологом и вопросительной интонацией. Авторы просят учесть, что вам предстоит иметь дело с фильмом-размышлением.

Два героя ведут на экране спор. Порой он развертывается впрямую, в диалогах Крылова и Тулина.

Но важнее другое: диспут становится основой сюжета, спорят две жизненные судьбы, диалогична сама драматургия.

Крылов остается самим собой — и тогда, когда его исключают из института за кибернетику, и когда на заводе он пытается выяснить природу распада мыльных пузырей, и когда таскает ящики в физическом институте, прежде чем стать его научным сотрудником.

Отступничество Крылова, покинувшего в трудную минуту своего учителя Дана, есть отказ ученого от самого себя. Он не может возвратиться к Дану, потому что тот умер, но Крылов возвращается к себе, исключив из своей жизни компромисс.

Его друг Тулин рвется к цели, считая, что она оправдывает средства. Нередко, ради дела приспосабливаясь к обстоятельствам, он во многом теряет себя и как человек и как ученый. Вот схема, на которую иногда — ради нагляд-

---

* Сценарий Д. Гранина и С. Микаэляна. Постановка С. Микаэляна. Оператор О. Куховаренко. Художник Б. Бурмистров. Композитор В. Чистяков. Звукооператор А. Шаргородский. Редактор В. Шварц. «Ленфильм», 1965.

ности — имеет право критик и никогда — создатели фильма.

Сравнительный метод широко применим в науке. Один живет так, другой эдак — в искусстве это сравнение, вероятно, лучше всего проводить методом ожесточенной сшибки двух разных характеров. Как это удалось сделать в «Председателе», построенном на мировоззренческом и психологическом споре братьев Трубниковых.

В фильме «Иду на грозу» спор между Крыловым и Тулиным не достиг того напряжения и страстности, какие, казалось, были естественны для людей, живущих среди молний, и для друзей, почти братьев, которых иногда называют врагами.

Очевидно, дело заключается в масштабах характеров, в их художественных потенциалах, рождающих силы притяжения и силы отталкивания.

Нельзя сказать, что Крылов в исполнении А. Белявского не убеждает. В течение двух серий фильма мы видим, как постепенно роль превращается в человека, как чудачества этого добродушного на вид парня «из породы лопухов» становятся свойствами его натуры, проявлениями характера ученого.

И своего Тулина В. Лановой играет темпераментно, с хорошим азартом. На экране он очень пластичен, этот физик, похожий на артиста.

«Иду на грозу». В. Лановой — Тулин; А. Белявский — Крылов

Крылов и Тулин живут широко и разнообразно, не ограничивая себя ни пространством, ни временем, ни метражом фильма. Студенческие аудитории, общежития, лаборатории, дневные и ночные улицы, отделение милиции и кабинет министра, горные реки и аэродромы, рестораны и самолеты, море и облака — где только ни побывали герои... Они воспользовались преимуществами кино, способного так достоверно и так вещественно рисовать на экране жизненную среду.

От кадра к кадру, от сцены к сцене накапливается «масса» фильма, но далеко не всегда количественный рост переходит в качественный. И тут оказывается, что А. Белявский в образе Крылова больше рассеян, хотя суть образа — в одержимости и поглощенности нерядового ученого. Оказывается, что талантливый В. Лановой не доиграл главного в образе Тулина — искрящейся, нетерпеливой талантливости, которая управляет его действиями и мыслями. Чуть-чуть больше рассеянности, чем одержимости, больше красивости, чем таланта, — и люди на экране (в плане художественном) становятся гораздо бледнее и менее интересными, чем им положено быть по сюжету и тексту.

Может быть, здесь опять виновато сравнение. Такую мировую величину, как Дан, трудно сравнить с молодыми учеными. Хуже, что образ Дана в картине столь же недосягаем для других героев.

Дан в исполнении Ростислава Плятта — настоящая удача, и не только этого фильма. Плятт долго ждал роли, где обаяние проистекало бы не от легкомыслия, а от глубины мыслей персонажа, где ирония была бы признаком не разочарования, а знания. В образе Дана Плятт обрел оказавшуюся столь нужной актеру глубинную значительность.

А играть Дана, наверное, было нелегко, потому что роль — необычайно выигрышная. Во всем. Во внешности — орлиный профиль, грива волос, в поведении — смесь властности и вежливости, в манере говорить — смешно о серьезном, коротко о важном. Все это есть в образе. Но там есть еще нечто другое — трагедийное ощущение человека, который вынужден торопить свой мозг, чтобы решить проблему раньше, чем его зароют в землю. Мотив, сюжетно сходный с «Девятью днями», но иной в человеческом плане — как отличаются внезапная лучевая болезнь и затухающие ритмы перенапряженного работой сердца.

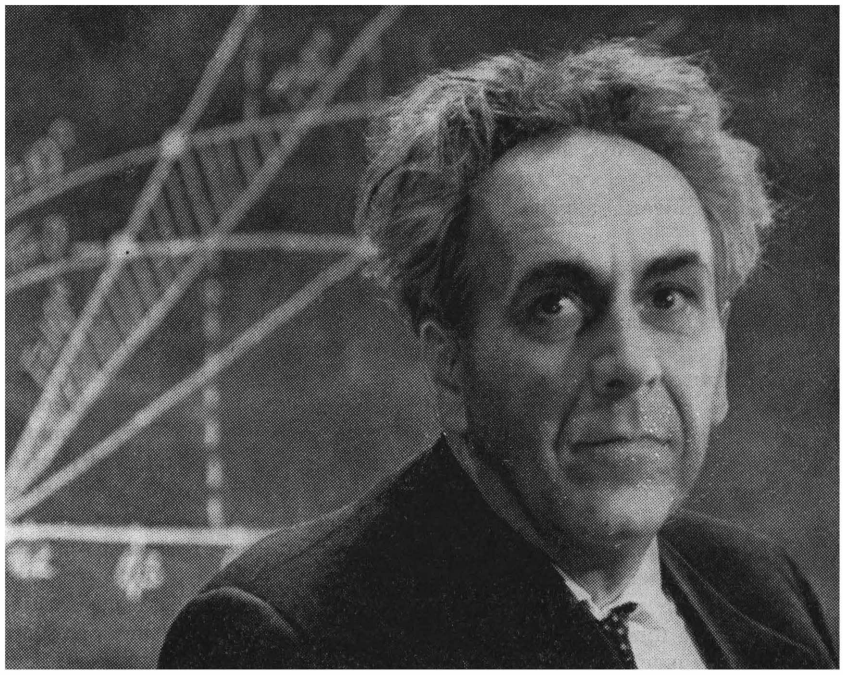
Фигура Дана наиболее полно воплощает замысел автора о людях, остающихся самими собой и именно поэтому достигающих цели.

Р. Плятт великолепен в роли, и смерть Дана — большая потеря для фильма. Исчезнув, Дан хранится в памяти зрителей, досматривающих вто-

рую серию, как эталон человеческого характера. Как образ мысли, идущей в беспощадный для любых авторитетов и норм поиск.

Жаль, что мысль С. Микаэляна, молодого и способного режиссера, оступается на торные пути.

Вслед за героями фильма «Мне двадцать лет», которые встретились в автобусе, в автобусе же (или троллейбусе?) столкнулись герои «Дня счастья», а в картине «Иду на грозу» Крылов делает «новый шаг», целуя девушку в общественном транспорте в часы пик. Мелочь? Возможно. А намалеванный задник за окном комнаты Крылова или откровенная рирпроекция кабины самолета на фоне облаков... Может быть, тоже мелочь? Утомительно мелькающие кадры, которые несколькими сериями врываются в действие, чтобы сократить долгое путешествие героя по морю или показать, какое это однообразное занятие — водить по городу иностранные делегации... Впрочем, откроем роман:



«Иду на грозу». Р. Плятт — Дан

«Последующие три дня слились в мелькающие кадры совещаний за длинными столами с бутылками нарзана и в кабинетах без длинных столов, составления бумаг, смет, объяснительных записок, стрекота пишущих машинок, телефонных звонков...»

В данном случае кинематограф повлиял на Гранина не лучшим образом. Экран знает и другие приемы конденсации действия. Между тем авторы фильма нередко механически — будто рамками экрана — сжимают обильный литературный материал. И кадры листаются, как страницы романа, и пропадает собственно кино, и пересказ заменяет кинематографический показ.

В кадре А. Папанов. Это интересно. Его герой, физик Аникеев, разговаривает суровыми афоризмами, вроде «в электронике главное кувалда» или «опаснее дурака — инициативный дурак». В романе афоризмы поодиночке вкраплены в авторский текст. В фильме А. Папанов вынужден произносить их едва ли не подряд — тоже конденсация материала, на этот раз речевого.

Кажется, что режиссер (он же соавтор сценария) не совсем ловко чувствует себя в просторной двухсерийной картине. Он стремится к краткости, а приходит к перечислению. Это тем обиднее, что в фильме есть образные, иначе говоря — краткие, режиссерские решения. Хотя бы несколько наивная, но по-своему задорная мизансцена ужина на корабле, похожая на «Тайную вечерю», где отступник Крылов узнает о новом свершении Дана...

Вот Жанна Прохоренко — сумела же она быть интересной в небольшой роли Лены, хотя ее героиня из помощника оператора и посетительницы Дома кино превратилась на экране в заводскую работницу. Видимо, авторы убоялись близких ассоциаций так же, как они не решились дать в руки Крылова журнал «Искусство кино», который он почитывал в романе. Ну и что? Отчего бы работнице не мчаться амазонкой на мотоцикле, не любить яркие бусы, не говорить грубовато и со вкусом, имея в виду желаемое свидание — «не та обстановочка...»? Все это очень пристало жизнелюбивой героине Прохоренко, включая ее неожиданный выход замуж за баскетболиста, — все, кроме тихой мелодрамы в конце, где Лена, наказанная Крыловым за отступничество, не просто уходит, а удаляется — так, как удаляются навсегда.

Ничего не поделаешь, цель обязывает. И авторы подводят под нее разных персонажей и разные жизненные мотивы, начиная с измены человека самому себе и науке и кончая изменой девушки любимому.

Казалось бы, фильм последователен в развитии внутренней темы, даже слишком... Не отсюда ли возникает на экране явное упрощение, появляются облегченные решения, жизнь порой вдруг оборачивается детской игрой «понарошку»?

Фигура Агеева — одна из находок романа. Это ученый, полностью и отчетливо сознающий свою бездарность и поэтому заряженный на любую конъюнктуру. На экране же он превращается лишь в сюжетное препятствие для тех, кто идет на грозу. Как трудно, наверное, было в этой роли актеру Е. Лебедеву. Диверсантским ударом ноги его герой отбрасывает от люка молодого ученого Ричарда, обрекая на гибель в падающем самолете. Удар наносится еще в романе — нет ли и здесь влияния «кино» на литературу?

Вопросительная, размышляющая интонация из пролога приходит в противоречие с сюжетной категоричностью целого фильма. Если не бояться быть неправильно понятым, можно сказать, что авторам больше свойственно «тулинское» стремление к цели, нежели «крыловское».

И почему бы, на самом деле, не поставить перед Д. Граниным и С. Микаэляном гражданскую проблему, которую они сами ставят перед героями и зрителями в сцене собрания? Здесь происходит спор между Даном и академиком Денисовым, который, оперируя доводами о сегодняшних нуждах народного хозяйства, закрывает для науки ее завтрашний день. В кратких и емких репликах Дана, саркастичных по форме, возникает «проблема результата»: всегда ли лучшим результатом является тот, который быстрее достигнут? На собрании верх одерживает Денисов. Художественный строй сцены и симпатии зрителей — за Даном.

Но зачем тогда сами авторы так торопятся к результату? Гибнет в грозовом облаке Ричард. Отрекается от своей идеи и от друга Тулин. Тогда-то приходит к Крылову закадровый успех. Присутствующие на экране аплодируют ученому.

То хорошее, что есть в фильме, побуждает к тому, чтобы разделить эти аплодисменты. Но в памяти остались кадры, где теоретический диспут ученых поначалу снят сквозь замочную скважину, а потом предстает в новом ракурсе— глазами девушки, забравшейся в будку киномеханика. Было бы неверным отождествлять с этими съемками авторскую точку зрения. Тем более что в отличие от песни (из которой, как известно, слова не выкинешь) неудачные кадры можно просто вырезать. Но фильм от этого не изменится. Задуманный как размышление, он — по мере развития действия — словно бы отказался от этой цели. Может быть, ее достигнет другая, новая картина, к которой авторам еще надо идти?

Л. ДАВТЯН

Бег на месте

Фильм «Хочу верить» * начинается еще до титров медленным молчаливым проходом героя по улице современного города. Звонко отпечатываются шаги, и в памяти невольно возникает фильм «Мне двадцать лет», четко и веско звучавшие в утренней тишине шаги патруля, шаги Сергея.

В дальнейшем фильм развивается как детектив. В очерке о подполье герой фильма, журналист, полностью доверившись архивным документам, назвал подпольщицу Зайковскую предательницей, а затем, усомнившись в своей правоте, начинает выяснять истину и разыскивает очевидцев былых событий. Он стучится в одни двери, вторые, третьи, чтобы в конце фильма реабилитировать Зайковскую, привезти к дочери, нажать кнопку звонка и деликатно удалиться.

К финалу мы узнали о журналисте немногим больше, чем раньше. Одно место действия сменялось другим, мелькали лица, менялись обстоятельства, но герой оставался неизменным. Сдержанный, целеустремленный, он владеет собой: умеет держаться — подаст пальто, щелкнет дверцей машины, ассимилируется в любом обществе, узнает, что нужно, улыбнется и непринужденно выскальзывает вон. Его внутренний мир так и

* Сценарий И. Голосовского, Н. Мащенко. Постановка Н. Мащенко. Оператор И. Беляков. Художники О. Степаненко, Э. Шейкин. Композитор К. Доминчен. Звукооператор Ю. Рыков. Редакторы В. Сосюра, Ю. Левин. Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 1965.

остался за семью замками, и чтобы понять, что мог думать и чувствовать человек, без достаточных оснований назвавший другого предателем, нужно отвлечься от фильма и независимо от его течения представить себе исходную ситуацию. Вряд ли другому на месте героя удалось бы сохранить душевное равновесие. Нет, он не может не нервничать! Не может не оспаривать себя. Все его мысли и чувства будут поглощены душевной борьбой, и как бы он ни умел держать себя в руках, этот внутренний разлад обязательно будет заметен.

В повести И. Голосовского, положенной в основу фильма, путь героя не был легок. Он знал обиды, нарывался на оскорбления, даже пробовал бросить поиски и начал их снова только потому, что без них его жизнь стала тягостной и пустой. Они были необходимы прежде всего ему самому. Вера героя в невиновность Зайковской имела мотивировку: он прочел ее письма, полные искренности, и понял, что человек, писавший их, не способен на предательство.

В картине нет этих мотивировок, а у героя — внутренней необходимости установить истину. Почему он поверил Зайковской, что думает о себе и о своем очерке? Как представляет события и человека, чье честное имя он решил восстановить? Ясна ли ему мера собственной моральной вины, если Зайковская действительно невиновна?

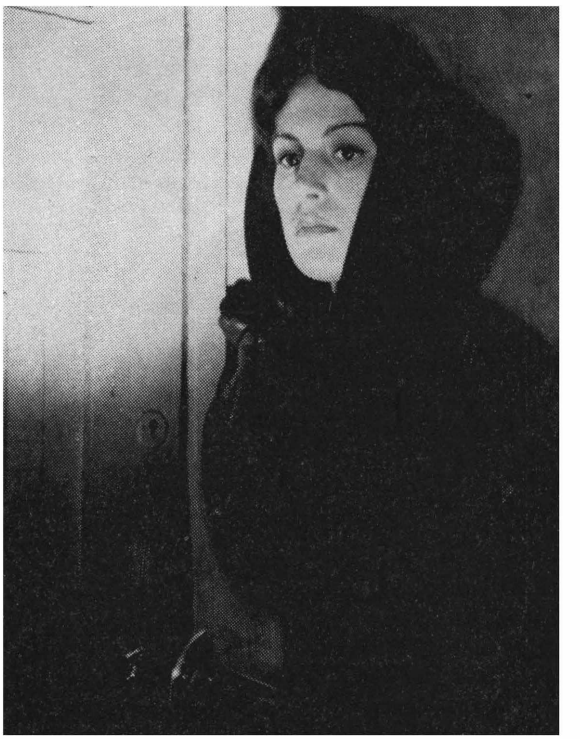
Мы так и не узнали этого.

Герой ищет правду, как ищут хозяина оттянувшей руку посылки, и о своих поисках говорит слишком общо: «Я очень хочу выяснить правду. Хочу убедиться в том или другом и настолько, чтобы не оставалось никаких сомнений» или: «Есть предатели, их не может оправдать время, но есть герои, которые будут героями всегда, какие бы перевороты в наших мозгах ни происходили».

Авторы фильма, видимо, чувствовали уязвимость своего героя и, чтобы вызвать к нему расположение, сделать его привлекательнее, теплее, заставили его быть одинаково милым и с настырным стариком и с шестилетней девочкой, шутливо приветствовать приятеля и ловить кепку головой.

Но ничему не верилось. Мальчишество казалось нарочитым, предназначенным для людей в зале, героя невозможно было воспринимать всерьез как личность.

Много вопросов вызывает и образ Зайковской, отдавшей все своему отечеству и прослывшей среди соотечественников предательницей. Что помогло ей выжить? Какой она стала? Ее жизнь, ее драма, страшная своими несоответствиями,



«Хочу верить». К. Крупенникова — Людмила Зайковская

остались за пределами фильма, да и занимает ли это режиссера? Он констатирует, что история Зайковской драматична, и ограничивается этим. Его интересует не сущность драмы, а ее эффектное воплощение на экране.

Да, эффектен кадр, составленный из пятен черного и белого, где черное медленно превращается в голову героини. Эффектны лестница с просветами меж ступеней, город в разных ракурсах, ртутный блеск рельсов на темной земле, ультрасовременные здания, подсвеченные прожекторами...

Но как связать весь этот «модерн» с содержанием фильма, его нравственной проблемой? Ведь это кадры без смысловой нагрузки, нейтральные кадры, каждый из которых замкнут в себе и никак не соотнесен с соседними. Они столько же говорят о профессиональных возможностях оператора И. Белякова, сколько и о наивной, доходящей до фетишизации вере режиссера Н. Мащенко в собственно кинематографический прием, полагающего, что если снять фильм очень «современно», очень технично, все остальное приложится.

«Хочу верить». А. Сафонов — журналист, К. Крупенникова — Маша Зайковская

Тщательное внимание к выстроенности кадра сочетается в фильме с полной беззаботностью к звучащему слову, точно режиссер задался целью утверждать своих героев чисто изобразительными средствами, вопреки их высказываниям.

Есть такой эпизод в фильме. Вечеринка. Студенческая молодежь. Гитара. Магнитофон. Разговор о месте в жизни.

— Я не ищу места в жизни.

— Ну так что, оно тебя ищет?

— Я его нашел, я работаю...

А вот еще один диалог, он должен сказать нам о преемственности поколений.

— ...Но я не чувствую в себе того порыва... Ну, наш народ брал Зимний, воевал с фашизмом... Ну, ты понимаешь меня?

— А он тебя чувствует?

— Кто?

— Вот этот твой порыв?

— Я же с тобой серьезно.

— Смешной ты! А знаешь, почему это у тебя происходит?

— Ну?

— Потому что не пришло еще к тебе особое состояние... Как бы это тебе лучше объяснить? Это как взлет, озарение, итог, понимаешь? И вот только через это ты сможешь оценить свою жизнь, хотя бы для себя.

— Ну, ладно.

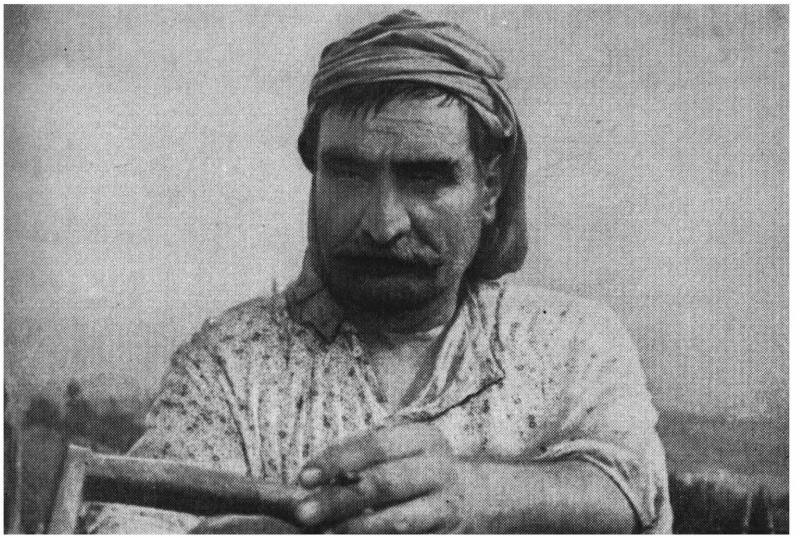
(На втором плане юноши танцуют цыганочку.)

Как многозначительно подается это пустословие на серьезную тему! Подобная выспренность и в последующих кадрах. Намекнув, что у одной из девушек недавно погиб отец-летчик, нагнетая тревогу и торжественность чередующимися звуками гонга и шумом полигона, режиссер дает ряд юношеских портретов.

Огромные, во весь экран лица участников вечеринки, снятые строго фронтально, очевидно, мыслятся авторами как почетный караул молодости, чтящей память отцов. Ребята, только что лепетавшие примитивные косноязычные фразы, утверждаются как достойные преемники старшего поколения. Но если каждый из портретов сам по себе хорош и выразителен, то взятые вкупе, они не создают сколько-нибудь значительного художественного образа, так и остаются серией портретов. Фильм топчется на месте. Действие вроде бы движется, мелькают лица, сменяются события, но от этого смысл происходящего не проясняется, и от длительного знакомства герои фильма только проигрывают.

Как, должно быть, тесно и неловко актерам в их ролях! Отсутствие серьезной актерской задачи свело в основном к позированию работу актрисы К. Крупенниковой, играющей мать и дочь Зайковских. Кажется, нельзя упрекать и А. Сафонова за то, что его герой так и остался для нас прохожим, человеком в пальто и кепке, не имеющим даже собственного имени. Образ, предполагающий, как мы уже говорили, серьезную внутреннюю борьбу, напряжение душевных сил, обостренность чувств, муки совести, решается режиссером совсем в ином ключе — предельного самообладания, полного душевного равновесия. Неуместен был уже лирически спокойный, бесстрастный проход героя до появления на экране титров фильма. Это была заявка на неправду. Душевное смятение героя безусловно бы сбило мерный ритм его шагов, да и машину в такой ситуации он бы заметил лишь по резкому взвизгу тормозов рядом с собой. Взятый как бы цитатно из фильма М. Хуциева, проход этот оказался здесь вовсе не к месту — впрочем, как и другие заимствования, заметные с первого взгляда.

Дело даже не в том, что в картине много прямых совпадений с такими удачными, такими перспективными находками фильма «Мне двадцать лет», а в том, что они здесь не работают, что бездумно, безмятежно они превращены в сверкающий новизной жетончик штампа.



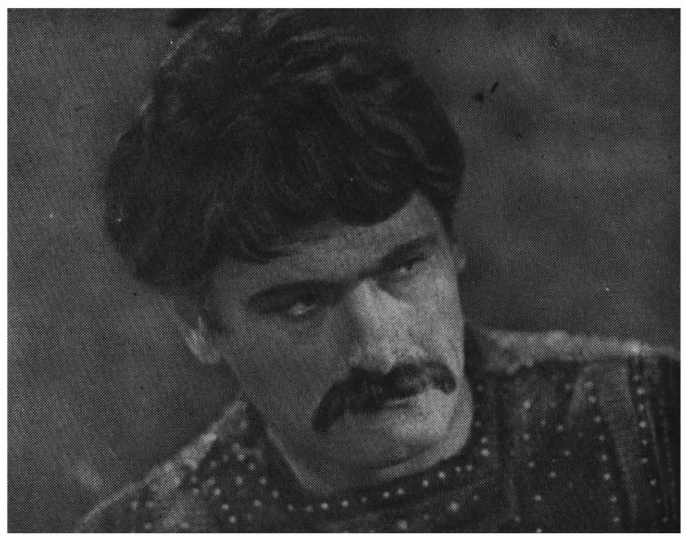
НИМАЕТ

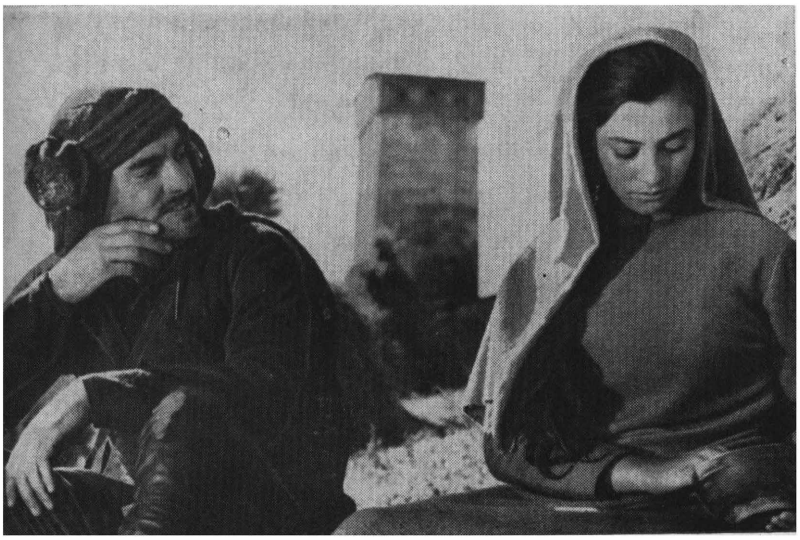
Грузия-фильм

Популярнейшим мастером экрана стал Серго Закариадзе, исполнитель главной роли в фильме «Отец солдата».
Теперь он снимается в фильме «Д в е ж и з н и», посвященном первым годам колхозного строительства, первым его энтузиастам. Режиссер С. Долидзе.
На фото: С. Закариадзе в роли Алмасхана; И. Хвичия — Ипполитэ; Нино — Лейла Абашидзе, Георгий — М. Бебуришвили.

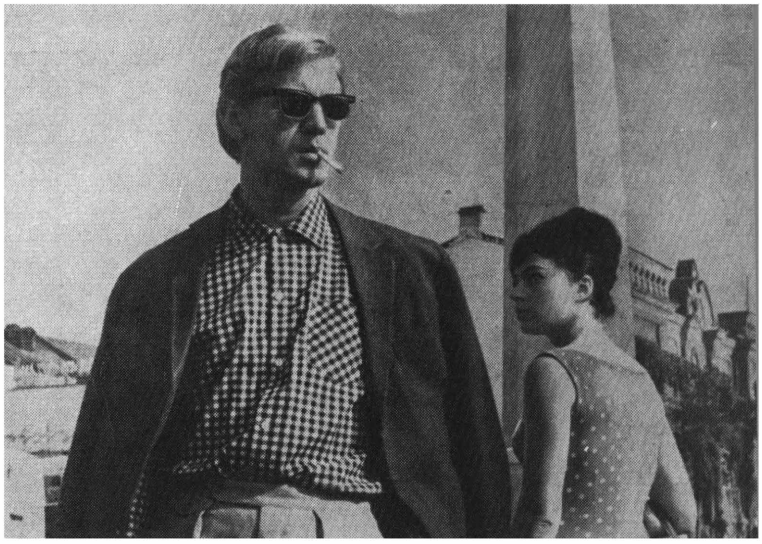
Опера «Абессалом и Этери» — жемчужина грузинской классики — переносится на экран режиссером Л. Эсакия. На фото А. Метонидзе в главной мужской и Л. Хабазишвили в главной женской ролях; Нузар Шария — Мурман.

Не один фильм сделали вместе драматург Г. Мдивани и режиссер Ш. Манагадзе. Их новая работа — «Хевсурская баллада». В главных ролях: Софья Чиаурели — Мзекала и Тенгиз Арчвадзе — Имеда; Лео Пилькани — Торгва.

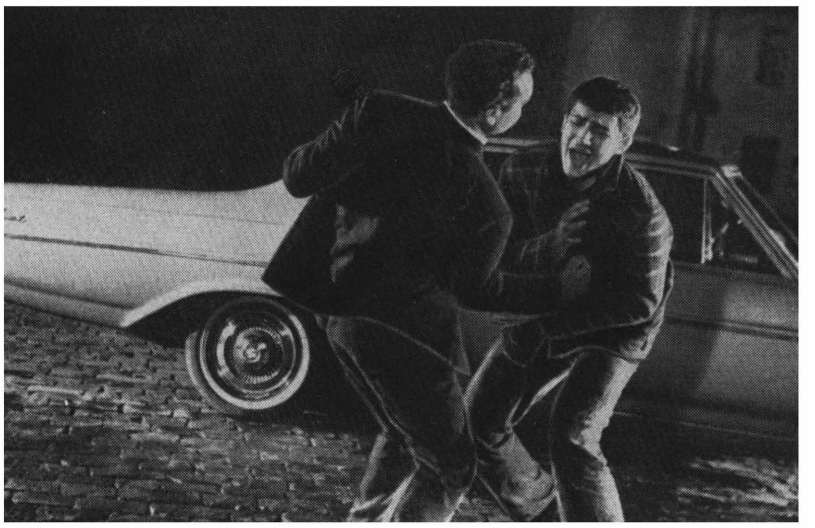




Мы запомнили Георгия Шенгелая как постановщика своеобразного фильма-дебюта «Аллавердоба». Новая его работа — историческая драма «Маци Хвития», ее действие относится к 16—17 вв. В кадре — А. Габечава и М. Абазадзе в главных ролях.



Приключенческий фильм «Игра без ничьей» ставит Ю. Кавтарадзе. Снимаются Роберт Лигерс, Мечи Кежерадзе, Лия Гудаузе.



Молодые режиссеры Нелли Ненова и Гено Цулая поставили фильм «Срок истекает на рассвете» — о жизни молодежи в далекой зарубежной стране. В кадрах — Ариадна Шенгелая; Мераб Тавадзе и Ладо Цвармашвили.

Таковы некоторые из новых постановок студии.

Грузия-фильм

А. КАМЕНСКИЙ

Кино и живопись

Может ли знакомство с живописью на киноэкране быть равноценным прямому общению с ней?

Нет. Конечно, нет. И в силу очень длинного ряда причин. Экран не выносит статичности, требует быстрой смены изображений, а полотно мастера рассчитано на долгое, вдумчивое созерцание. Кинорепродукция не в состоянии воспроизвести подлинный цветовой строй живописного оригинала, огрубляет тона, красочные акценты, фактуру. Картина показывается в кино на просвет, и эта резкая интенсивность освещения иногда приносит неожиданно эффектные результаты, но с авторским замыслом часто не совпадает, а порой и вовсе искажает его. Как правило, холст предстает на экране в значительном увеличении, но ведь художник совсем не случайно выбирает для своей картины тот, а не иной размер и очень многое с ним соотносит. Наконец, механический привкус фотооптики лежит на всяком кинокадре, он принадлежит холодному царству техники, он лишь бесплотное эхо живого мира. А настоящего любителя живописи так пленяет радость непосредственной встречи с шедевром, одушевленное дыхание каждого мазка!

Словом, такое уж капризное и старомодное искусство, эта живопись, что упорно предпочитает встречи с глазу на глаз и, явно игнорируя требования века и культурного прогресса, скептически, даже презрительно относится ко всем видам массового тиражирования. Для нее и альбом Скира — залакированный эрзац и ничто иное...

Что же, стало быть, кино лучше и не заглядывать в калашный ряд живописи и отказаться от любых попыток ее постижения и пропаганды?

Нет, почему же... Кино тут может сделать очень много и очень сильно. Надо только, чтобы оно и в этом случае предельно использовало свои о с о б ы е, н е п о в т о р и м ы е возможности и средства, выступая в роли творца, а не бледной тени другого искусства.

Нередко еще научно-популярные ленты о художниках представляют собой набор репродукций, сопровожденных комментаторским текстом. А репродукции в общем плохи — особенно хорошими, как я уже говорил, они и не могут быть. А текст! Часто это слегка беллетризованное изложение самых элементарных сведений о художнике и его творчестве.

И все же главная причина унылой скуки некоторых фильмов о художниках не в холодном ремесленничестве авторов, не в занудных штампах (хотя хватает и того и другого), а в том, что кино тут оказывается лишь фиксирующей техникой, а не оригинальным видом искусства. Как только сценарист и режиссер будущей кинокартины о художнике мысленно ухватились за экскурсоводческую указку, можете считать с полной уверенностью, что из их затеи ничего путного не выйдет.

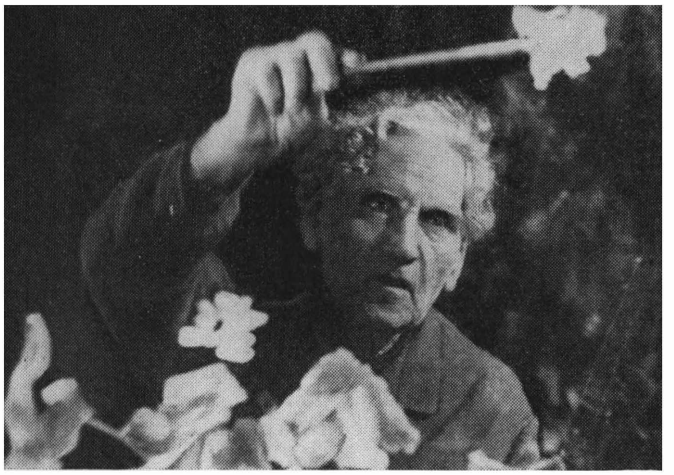
Полнометражный (шесть частей) фильм «Мартирос Сарьян»*, снятый на студии «Арменфильм», интересен и поучителен хотя бы уже тем, что его авторы решили создать к и н о п р о и з в е д е н и е, где великий современный художник и его полотна — это, так сказать, действующие лица, а не «съемочные объекты». Автор сценария и режиссер фильма Лаэрт Вагаршян стремился запечатлеть на экране не только плоды сарьяновского искусства, но и его жизненные истоки, становление, наконец, самый процесс работы живописца.

Последнее удалось больше всего. Лучший, наиболее впечатляющий кусок фильма — кинорассказ о том, как Сарьян создает картину. Для этой цели был использован нехитрый, но очень емкий в своих выразительных возможностях прием. На специальном мольберте установили стекло, и на его прозрачном поле, как на обычном полотне, художник пишет натюрморт.

Этот кинорассказ идет без всяких перебивок и отвлекающих маневров: Сарьян работает, на стеклянной плоскости возникает изображение, и все. Эпизод занимает десять-двенадцать минут экранного времени, это чрезвычайно много, но ощущения однообразия, затянутости не возникает. Напротив! С каждым мгновением это зрелище все больше захватывает и поражает! Ведь буквально на ваших глазах рука мастера наносит мазок за мазком, и постепенно они складываются в дивную композицию, пленяющую своей радостной, сверкающей красотой. Смотришь, и появляется драгоценное чувство с о п р и ч а с т и я искусству. Начинаешь постигать логику рождения образа, построения формы, декоративных принципов. Нет, никто и никогда, кроме кино, не может совершить такого удивительного,

---

* Сценарий Л. Вагаршяна при участии М. Варжапетяна. Автор текста Илья Эренбург. Постановка Л. Вагаршяна. Оператор М. Варжапетян. Композитор Л. Сарьян. Художник Р. Бабаян. Звукооператор К. Курдин. Редактор П. Зейтунцян. Консультант Р. Дрампян. «Арменфильм», 1965.



«Мартирос Сарьян»

волшебного путешествия в тайное тайных художественного творчества!

Тут стоит заметить, что авторам фильма неслыханно повезло с моделью и в одном чисто специальном плане. Ведь Сарьян всю жизнь работает в манере «алла прима», то есть пишет картину без всяких предварительных набросков и эскизов, прямо на полотне, строя композицию цветом, причем, как правило, не смешивая краски («открытый» цвет). Живопись такого стиля, естественно, связана с обнаженной простотой и ясностью приемов и с устойчивой привычкой к быстрой импровизации (требующей виртуозной свободы техники). Все это пришлось как нельзя более кстати для упомянутого эпизода, который получился очень органичным, непосредственным и вдобавок оставляет впечатление полной непрерывности действия. Конечно, в этом заслуга не только самого Сарьяна, но и режиссера Л. Вагаршяна, оператора М. Варжапетяна, которые очень тонко и тактично разработали смену точек зрения и великолепно смонтировали весь эпизод.

Но вот художник кладет завершающие мазки, лотосы и тюльпаны в праздничном саду его натюрморта обретают законченный вид. Развернувшаяся на наших глазах история создания картины подошла к финалу, эта картина стала недвижным памятником искусства. На какую-то минуту изображение замирает и... молниеносно скучнеет. Добрых четверть часа мы с неослабным, напряженным вниманием следили за тем, как складывается, обретает плоть живописный образ — в этом были свой динамический сюжет, свое драматическое действие. А вот «остановившееся мгновение» экран не переносит, даже если оно поистине прекрасно, как этот великолепный сарьяновский натюрморт.

Удачи и просчеты остальных частей и эпизодов фильма в большой мере от того и зависели, насколько удавалось авторам добиться внутреннего драматизма повествования о живописи, победить застылую пассивность репродукции, найти оригинальное, подлинно кинематографическое решение.

В своеобразной форме эта проблема возникала даже для тех кадров, где показаны не картины, а их создатель. Тут ведь главное — раскрыть внутреннюю, духовную связь между жизнью художника и его произведениями. Но как это сделать? Могут ли дела и дни 85-летнего мастера вызвать ассоциации с его искусством, неизменно молодым и горячим, даже яростным в своем утверждении красоты мира и конечного торжества светлых начал жизни?

В фильме есть сплетение таких ассоциаций, и авторы добились этого тактично, тонко, без оттенка навязчивой прямолинейности. Слава богу, Сарьяна не стали омолаживать или понуждать его к чему-нибудь этакому эффектно-артистическому. Лишь в нескольких заключительных кадрах, где Мартирос Сергеевич снят на фоне озера Севан, есть некоторый налет картинности, совершенно чуждый стилистике фильма. Но во всех иных эпизодах, где запечатлен художник, он показан таким, каков он есть на самом деле: старый, добрый человек, который похож не на «мэтра», а на крестьянина, прожившего долгую трудовую жизнь. У него застенчивая, немного беспомощная улыбка; когда его чествуют, он теряется и плачет, а когда работает, то совершенно забывает обо всем окружающем и с напряженным интересом, даже с каким-то наивным изумлением наблюдает за тем, что выходит из-под его же кисти. И вот в этой-то сохранившейся до преклонных лет абсолютной непосредственности восприятия, в открытости чистой души, в драгоценнейшей способности всегда видеть мир словно бы впервые — весь Сарьян, человек и художник. Фильм позволяет понять это, и тут заслуга его авторов неоспорима: они сумели так построить и смонтировать съемку, что вроде бы случайные, пестрые эпизоды повседневной жизни мастера сливаются в четкий портрет, который сродни образам его искусства.

С живописью было куда труднее, чем с художником: в отличие от своего создателя она оказывала при съемках молчаливое, но весьма упорное сопротивление, и не во всем удалось ее победить.

Вне всякого сомнения, наименее удачны те куски фильма, где картины просто сменяют друг друга и глаз зрителя листает кадры, как страницы альбома репродукций. В этих случаях нет кино,

как, впрочем, нет и живописи, ибо она, выпадая из динамического ритма фильма, в чуждой для себя среде кажется какой-то мертвой тенью шедевров.

Но таких кусков, к счастью, немного. В подавляющем большинстве фрагментов очевидно стремление авторов найти творческое взаимодействие с живописью, дать ей движение во времени и пространстве, сделать ее предметом своеобразного кинопознания.

Здесь уже возникают иные трудности: как бы не переборщить, не допустить насилия над природой живописного изображения, не нарушить образную и декоративную логику оригинала.

Пойдя по пути нелегкого эксперимента, авторы фильма нередко достигают успеха. Например, великолепно придумано экранное бытие картины 1915 года «В Персии». Это очень необычная вещь, где изображение развертывается, как свиток, сверху вниз, где совмещены разновременные события и показан не конкретный вид, но облик всей страны в целом. Вот эта идея разворачивающегося свитка и варьирована на свой лад режиссером. Перед нами проходят поначалу отдельные детали композиции, которые постепенно располагаются по концентрической оси. Сохраняя все свои зрительные качества, картина вместе с тем воспринимается и как сценическое действие.

Остроумный динамический ход употреблен и при экранном воспроизведении картины «Константинополь. Улица. Полдень»: мы как бы медленно шагаем по узенькой улочке, погружаясь в ее желтый зной, скользя взглядом то по звонкой синеве небес, то по раскаленным бликам солнечных красок на крышах и стенах зданий. Точно так же мы идем — именно идем — вместе с пионерским отрядом по улицам Еревана («Старое и самое новое»), парим в горах Туманяна над селом Кариндж, смотрим на Армению с орлиных высот, которые запечатлены в других пейзажах. Надо сказать, что все это в полной мере соответствует эстетике и формальному строю сарьяновских пейзажей. Он очень часто трактует их не как локальный вид местности, а как «мир в разрезе», строя пространство не в привычном двухмерном развороте, а применяя, так сказать, кубический метраж, звездную перспективу, мысленный взгляд сверху, дающий ви́дение в целом, огромными пластами. Освоенная средствами кино, эта система сарьяновского ви́дения получает в фильме новую, оригинальную выразительность.

Иногда авторы фильма повторяют и несколько усиливают те зрительные контрасты и акценты, которые содержатся в картинах (например, сопоставления масок и лиц в «Автопортрете» 1933 года, в портрете поэта Егише Чаренца; костры цветов в простых склянках — натюрморт «Армянам — бойцам Отечественной во́йны» и т. д.). Иногда пытаются подобрать ключик к образу картины, показывая в резком увеличении мазки на полотне, их энергию, темперамент или спокойную плавность.

Все эти и многие другие своеобразные приемы съемки живописи в полной мере оправдывают себя лишь тогда, когда они прочно связаны с сутью художнического замысла. Оригинальность чисто внешнего свойства — например, ничем не оправданные диагональные срезы композиций или выхватывание отдельных фрагментов картин без сопряжения их со всем остальным — это уже несерьезные перехлесты в исканиях. Но таких перехлестов в фильме немного, а ценных находок и убедительных решений тут, на мой взгляд, несравнимо больше, чем в любой другой из наших лент, посвященных изобразительному искусству.

Успеху фильма способствует его музыка. Она не иллюстрирует изображение и уж тем более не орнаментирует его подходящими к случаю звуковыми эффектами. Она находится с ним в соотношении образного параллелизма. Изобразительный и звуковой ряды создают гармоничный контрапункт. Особенно выразительно это содружество кинодействия, музыки и живописи в том эпизоде, где Мартирос Сергеевич пишет натюрморт. Словом, сын художника, известный армянский композитор Лазарь Сарьян, написал свою музыку в духе лучших семейных традиций.

Особо следует остановиться на текстовой части фильма. Сказать, что она сделана с блеском и ярким талантом — это еще ничего не сказать, ибо автор текста — Илья Эренбург, а такими комплиментами в его адрес решительно никого не удивишь.

«Мартирос Сарьян»

Куда интереснее другое: этот текст — превосходный образец работы именно для кино, ибо он обладает настоящей зрительной активностью. Поясню, что я имею в виду. Вот идут начальные кадры фильма: Сарьян у себя в мастерской работает над новым холстом, поднимая и опуская руку, сжимающую кисть. Текст Эренбурга: «Это воистину неистовый художник. Он и пишет неистово: кисть, как меч, и он кистью наносит удары холсту». И эти кадры, в общем-то вполне нейтральные, сразу зажили, получили остроту выразительности, даже определенный образный смысл.

Или другой эпизод. Показывают ранние картины Сарьяна, а Эренбург рассказывает, что критики академического толка не понимали смелого новаторства художника. На экране остро стилизованные силуэты воющих константинопольских собак, и Эренбург делает в своем тексте неожиданный кинжальный выпад: «Его «Константинопольские собаки» облаивали засушенных искусствоведов».

Хохот и аплодисменты в зале, кадр надолго запоминается.

Лаконично заостренные фразы, обладающие глубоким смыслом и резкой ударной силой, рассыпаны по всему тексту. Его энергия, его влюбленность и ненависть, лирика и сарказм придают ясную нацеленность и поэтическую завершенность многим кускам фильма. Скажу откровенно: текст иногда оказывается сильнее, действеннее, чем решения режиссера и оператора. Но я уверен, что Л. Вагаршян и М. Варжапетян только благодарны писателю за великолепный урок мастерства работы в кино.

И еще одно: в тексте Эренбурга с настоящей публицистической остротой раскрыта драма жизни художника, который за свой долгий век испытал так много нападок и гонений и все же всегда оставался мудрым оптимистом, певцом высокой, светлой красоты людей, жизни, мира.

«Старый человек, добрый, вдохновенный, непримиримый. Он столько дал людям счастья — жаром красок, жаром сердца! Его кисть оставила на земле глубокий след».

Так кончается текст, так кончается фильм. И я убежден, что он действительно сможет оставить глубокий, добрый след в памяти зрителей.

Л. ЖИГАРЕВ

Хроника космической эры

В фильме «Человек вышел в космос»* мне запомнился один небольшой эпизод. Кинокамера подвела зрителей к обелиску, воздвигнутому в Москве в честь героев космоса. Диктор сообщил нам: «Здесь будут замурованы для будущих поколений документы и этот фильм, как свидетельство зарождения космической эры и подвига ее пионеров».

И в воображении возникли фантастические эпизоды, может быть, навеянные «Туманностью Андромеды» Ефремова.

...Третье тысячелетие. Вокруг обелиска в парадном строю застыли космолетчики, ученые, прилетевшие со всех обжитых уголков Вселенной. Минута молчания. Вскрывают замурованные под обелиском древнейшие ценности, документы. Их передают из рук в руки... А в кинотеатре наши далекие потомки с почтительным любопытством смотрят первые космические фильмы...

И вдруг рождается горькое и наивное чувство досады: как поздно пришел в жизнь кинематограф! Только в 30-е годы прошлого столетия была изобретена фотография. И не успело это детище Луи-Жака Дагерра выйти из младенческого возраста, как объективы уже были направлены на Луну. Великий немецкий ученый Александр Гумбольдт, увидя изображение Луны на пластинке, восторженно заметил: «Сама Луна оставляет свой образ в таинственной материи Дагерра».

А воображение рисует, как учитель средней школы в третьем тысячелетии, а может быть, и значительно раньше, так построит свой урок: в XVII веке Галилео Галилей впервые направил зрительную трубу на Луну, в XIX веке Луна впервые была запечатлена на фотопластинке, в середине XX века советские ракеты вплотную приблизились к Луне и впервые сфотографировали ее невидимую сторону. В те же годы ракета

*Автор сценария Е. Рябчиков. Режиссер-постановщик Г. Косенко. Операторы В. Афанасьев, М. Рафиков, В. Суворов, Н. Шумов. «Моснаучфильм», 1965.

впервые мягко приземлилась на лунной тверди. И, наконец, в ...году второй половины XX столетия на Луне появились жители Земли...

Своеобразие фильма «Человек вышел в космос» в том, что он побуждает зрителя мыслить широкими образами, рожденными действительностью, повседневными фактами освоения человечеством космоса.

В начале фильма — кадры хроники: герои космоса приехали на крейсер «Аврора»... Как будто бы ничего особенного... Но деталь соединяется с деталью, рождая ассоциации, и вот проходят кадры потрясающей силы: исторический залп «Авроры» — огонь, клубы дыма... И еще огонь, клубы дыма... Но это не тот залп, это уже стартует ракета в космическую даль!

Внушительная экспозиция и емкая мысль! — она скрепляет все последующее развитие сюжета.

И снова впечатляющие детали — одна за другой. Вот космонавты представляют в наше распоряжение свои места на кораблях «Восток» и «Восход». Камера совершает осмотр кабины и фиксирует наше внимание на креслах, приборах управления. Думаешь о людях, сотворивших чудо-корабль, и о тех, кто в нем работал, спал и опять работал в бесконечной бездне «космического далека».

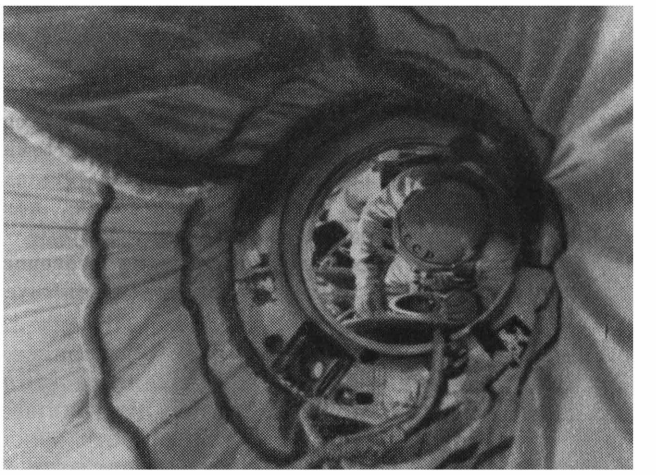
Мы видим старты ракет и возвращение на землю Гагарина, Титова, Николаева, Николаевой-Терешковой. Мы приглядываемся к тому, что обычно ускользает при чтении отчетов о космических рейсах. Я имею в виду воздействие сверхвысоких температур. Возвращаясь, космонавты прорывают плотные слои атмосферы. Что происходит с их кораблями в этот момент?

Когда ракета стартовала, мы запомнили ее облик, а когда возвратилась — какой она стала?

Кинокамера отвечает: дымящейся, почерневшей, в лохмотьях... Чудовищное соревнование космических скоростей, огнестойкой оболочки ракеты и плотного слоя атмосферы! Хочется остановить фильм и всмотреться в эти черные шары-корабли, побывавшие в космическом пекле. Пламень, обжигавший поверхность корабля, более чем в полтора раза превышает температуру поверхности Солнца — 10 тысяч градусов! И который раз изумляешься — неужели «там» побывали люди?

Мы видим в этом фильме, как советский человек работает с кинокамерой в момент его свободного плавания в космосе.

Кинозапись Алексея Леонова в космосе — это кульминация, наиболее напряженный момент в фильме. Авторы фильма используют эти кадры не сразу, «не в лоб», а исподволь, с подготовкой.



«Человек вышел в космос»

«Человек вышел в космос»

Во время экскурсии по кораблю «Восход» операторы обращают особое внимание на шлюз, с помощью которого Алексей Леонов выходил в открытый космос. Воспользовавшись этой деталью, авторы развертывают захватывающий рассказ о тщательной подготовке космонавтов. Мультипликация наглядно характеризует опасный для всего живого вакуум, вызывающий у человека кислородное голодание и даже способный «вскипятить» его кровь. Вакуум — смерть! И все же человек может в нем жить и работать. Мы видим Алексея Леонова и Павла Беляева в термобарокамере. Насосные установки выкачивают из нее воздух, получается вакуум — точная модель космического пространства.

Что же противостоит вакууму? Скафандр. В самом общем виде мы уже давно понимали его назначение. Но, пожалуй, только сейчас воочию постигаем это исключительно сложное инженерное сооружение. Операторы как бы «анатомируют» его... Сколько здесь деталей, узлов! Вентиляция, связь, отопление, освещение, коммуникации, снабжение кислородом...

Подготовка космонавтов состоит из многочисленных элементов, и каждый из них соответствует особому заданию науки. Конечно, зритель уже знаком с некоторыми из этих элементов, например, с движениями в невесомости. И все же фильм поражает наше воображение.

Совсем новым для непосвященного зрителя выглядит, например, психологическое испытание в процессе подготовки космонавта к преодолению «пространственного страха». С интересом наблюдает зритель за тренировкой Алексея Леонова. В сурдокамере все было хорошо. Космонавт стойко перенес одиночество, потерю обычной ориентировки, исчезновение понятий «низ», «верх». Короче, все было отлично! И все же ученые волнуются. На экране ответственный момент — «защита дипломного проекта» космонавтом. Из сурдокамеры Леонова доставляют на аэродром и представляют ему свободу действия. Как он будет вести себя после камеры тишины и одиночества? Не сдаст ли психика?

Проверяются навыки управления самолетом. Вместе с учеными зритель наблюдает за работой Леонова. Старт... Разбег... Подъем... Самолет набирает высоту, а затем — затем следует фейерверк фигур высшего пилотажа! Идеально, без срывов переходит человеческая психика из одного состояния к другому.

«Психологический барьер» взят!

А следом идут кадры поистине фантастические— выход Алексея Леонова из шлюза корабля. И в этот момент герой с помощью космовидения присутствует в каждом доме, в каждой семье.

Немудрено, что все эти уже знакомые эпизоды мы смотрим в фильме с трепетным чувством, будто видим их вновь. Эффект новизны усиливается тем, что кадры, снятые в космосе, даны не изолированно, а в тесной связи с предысторией подвига. И зрители словно бы сами переживают то, что пережил Леонов. Вот мы находимся в свободном плавании, и перед нашим взором открывается все, что видел космонавт.

Фильм «Человек вышел в космос» продолжает кинематографическую космониану. Можно не сомневаться в том, что в недалеком будущем появятся новые фильмы, которые позволят советским людям узнать и пережить то, что окажется естественным продолжением великого подвига славной плеяды первых космонавтов.

С. УРУСЕВСКИЙ

О форме

На встрече с московскими кинематографистами в Центральном Доме кино известный мастер советского кинематографа С. Урусевский поделился мыслями об искусстве кинооператора. Публикуем запись этой беседы.

Я думаю, что наша сегодняшняя беседа может иметь смысл, если мы будем разговаривать совершенно откровенно и разговор наш будет близок к практической работе, которую мы ведем.

Недавно мы снимали картину «Я — Куба». Надо сказать, что картина вызвала разноречивые мнения. До этого «Неотправленное письмо» тоже вызвало разные отклики, но там критика делилась более четко. В данном же случае есть ряд людей — с чьим мнением мы очень считаемся,— которым нравились наши предыдущие работы, но эту картину они не признают. Вместе с тем есть товарищи совсем другого направления, которым, неожиданно для нас, картина нравится.

Надо сказать, что и на Кубе картина была принята по-разному. Кубинцы прислали нам телеграмму, в которой сообщили, что рецензии на Кубе носят резко полемический характер, но картина вызывает большой интерес и по посещаемости проходит наряду с «боевиками».

Итак, мнения разные.

Что лично мне главным образом не нравится в картине? Мне кажется, что она очень длинна. Если бы она действительно композиционно делилась на две серии, то ее было бы легко смотреть, а сейчас это просто длинная картина, которая механически разделена на две серии. Кроме того, к сожалению, четвертая, самая последняя новелла наиболее слаба драматургически.

Мне хочется кратко рассказать о том, как начали мы работу по картине. Три месяца М. Калатозов, Е. Евтушенко и я пробыли на Кубе. Мы собирали материал, знакомились с участниками революционных событий, смотрели хронику. Куба нас поразила.

Это потрясающая революция, страна и люди.

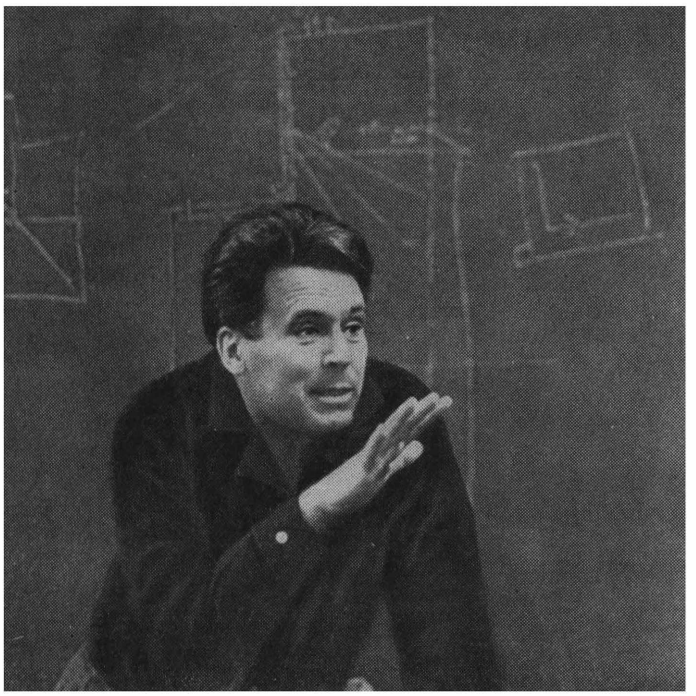
Тогда же мы должны были определить жанр, форму нашей картины.

Здесь я подхожу к тому, о чем мне сегодня главным образом хочется говорить: о форме.

Вот мы, иностранцы, приезжаем в незнакомую страну. Представьте себе, если бы мы стали делать психологическую драму или картину-роман. Вероятно, мы бы это сделать не смогли. Ни один иностранец не смог бы этого сделать, потому что для такой художественной формы нужно очень подробное знание материала — быта, людей, их национальных особенностей и многого другого.

Мы задумали картину как поэму, как поэтическое повествование. Я вовсе не утверждаю, что так оно и получилось,— ваше дело определить, удалось ли нам это. Но нам казалось, что в этом жанре мы сможем решить поставленную перед нами задачу. Мы решили делать фильм в такой форме, тем более что эта форма нам ближе других.

Естественно, при таком решении изображение должно было играть одну из основных ролей.



При этой форме совершенно не обязательны бытовые детали, подробные психологические характеристики персонажей.

Однако что нам казалось совершенно необходимым — это создание образа, доведенного до гиперболы.

Вспомним поэму «Владимир Ильич Ленин» В. Маяковского. В ней нет развития характеров действующих лиц, нет бытовых подробностей, но в этой огромной, монументальной поэме Маяковский широкими поэтическими мазками создает образ капитализма, образ времени, когда «призрак бродит по Европе», когда назрела неизбежность революции. «По всему по этому в глуши Симбирской родился обыкновенный мальчик Ленин». И когда вы читаете поэму, у вас возникает образ огромного Ленина, образ вождя революции, образ человека, который и сегодня «живее всех живых, наше знанье, сила и оружие».

Многие говорят, что «Я — Куба» — операторская картина, что оператор якобы подавил режиссера. Надо сказать, что подобные высказывания мы слышали и по поводу «Неотправленного письма». И это не случайно. Потому что обе эти картины по форме близки друг другу.

Сама постановка вопроса неправильна.

У нас, к сожалению, ко всем картинам предъявляют стереотипные требования — независимо от жанра произведения.

Против чего была главным образом направлена критика «Неотправленного письма»? Во всех выступлениях, как устных, так и в прессе, говорилось, что в картине обеднен образ современника, что на экране силуэты вместо живых людей, не показано развитие характеров, нет судеб людей. У нас очень любят эту формулу. Но в поэме это же и не нужно. Ошибка «Неотправленного письма», по моему мнению, заключается в другом, но об этом после.

Эта критика была бы справедлива, если бы картина решалась как бытовая психологическая драма. Но ведь мы пытались решить картину как поэму, а при этом решении такие требования абсурдны.

Каждый жанр имеет свои законы.

Этот фильм мы считали невозможным делать по законам психологической драмы с подробным бытописанием и развитием характеров героев.

Наоборот, в процессе работы возникали, часто неожиданно для нас, какие-то новые законы — законы, по-видимому, присущие этой форме повествования.

Многие считали, что в картине неправомерно возросла роль изображения, роль оператора. Верно, при решении, выбранном нами, роль изображения, естественно, возрастает, подчас несет основную нагрузку. Но ведь это и есть режиссерский замысел, это и есть режиссерское решение картины! И оно ни в какой степени не умаляет актерскую работу, хотя работа актера в таком фильме становится несколько необычной, своеобразной. И если возникали такие разговоры, то, очевидно, потому, что мы не сумели достаточно ярко и убедительно осуществить наши замыслы.

Напомню сцену из «Неотправленного письма», когда геологи, теряя надежду найти алмазы, в отчаянии, в исступлении роют шурфы, берут пробы. Днем, ночью. Аппарат вместе с лопатой и ломом вгрызается в землю, вместе с киркой вырывает из нее камни. В этой сцене только музыка и изображение. Что это, разве не режиссерский прием? А ведь многие видели здесь только операторский трюк, операторский эгоизм.

Под влиянием такой критики мы досняли несколько сцен. В них зритель должен был,

как хотели критики, «ближе рассмотреть» героев и «сжиться» с ними. Досняли сцены бытовые, ничего общего не имеющие с поэтической формой.

Этими досъемками — я абсолютно в этом убежден — мы только усугубили ошибку, которую я считаю основной в картине. Основная ошибка «Неотправленного письма», по-моему, в том, что в картине нет ясности формы, что в ней присутствуют два начала. С одной стороны, картина решена средствами поэтического кинематографа, как у нас принято сейчас говорить; с другой стороны, в некоторых эпизодах существуют элементы бытовой драмы. Поэтому, мне кажется, и ругали нас не за то, за что надо было ругать.

Если требовать, чтобы в каждой картине обязательно было видно развитие характеров героев, их судьбы, то как же быть с «Броненосцем «Потемкин»? Там разве есть развитие характеров Вакулинчука, попа, доктора, офицера? Нет. Но там есть 1905 год. Там есть отражение этой великой революционной эпохи. Там есть революционный пафос.

И эта картина создала славу советскому кинематографу и еще совсем недавно снова была признана лучшей картиной мира.

Это грандиозная поэтическая картина, где нет ничего того, чего мы стереотипно требуем от всех картин. Мы подходим к разным фильмам с одной меркой. А картина хороша своей неповторимостью, тем, что она содержит такие элементы, которые присущи только авторам-художникам, создавшим ее, только ей одной.

Мы привыкли считать, что тему, идею можно выразить только через актера, через человека. Не надо забывать, что актер — не самоцель. Что у кинематографа есть много других способов выражения идеи. Не обязательно только человек, который действует на экране, должен выражать мысли автора. Конечно, «актерское» решение фильма возможно, и в большинстве случаев именно оно и преобладает. Но не обязательно только такое решение.

Ведь в принципе возможна картина, где на экране вообще не будет человека, но будет присутствовать человек, который делал картину, будет присутствовать автор-художник, и он будет делиться своими мыслями со зрителем.

Мы любим кричать: побольше хороших картин и разных, и тут же к этим разным картинам подходим все с той же стандартной меркой.

Вот Чаплин. Гениальный художник. Какую роль в его картинах играет оператор? Почти никакой. Чаплин не придает значения изображению как фактору воздействия на зрителя. Он все строит на актере. Чаплин — режиссер и актер — ведет всю картину. Он — Чаплин — делится с вами своими мыслями, заставляет вас переживать вместе с ним. А задача оператора только фиксировать игру Чаплина и его партнеров на экране. И если бы в картинах Чаплина оператор прибегал к каким-то острым изобразительным приемам, то это было бы неуместно и противоречило бы всей стилистике картины. И картина развалилась бы.

А Эйзенштейн? Для него самым главным в фильме было изображение. Изображением он решал тему, идею. Ему, казалось, было мало хорошего, одного из лучших советских операторов Э. Тиссэ, с которым он проработал всю жизнь, и вот на съемки павильонов в «Иване Грозном» он пригласил еще одного замечательнейшего оператора — А. Москвина. Два оператора снимали «Ивана Грозного», потому что для Эйзенштейна изображение было главным. Потому что через изображение он делился своими мыслями со зрителем.

Сопоставив только двух этих художников — Чаплина и Эйзенштейна,— мы видим: хоть они и пользуются в своей работе принципами диаметрально противоположными, но являются непревзойденными, неповторимыми художниками. При этом оба были правдивы в искусстве и умели видеть, понимать, ценить правду другого художника.

Разные средства выбирает художник для выражения своих идей — важно, чтобы он был взволнован тем, что делает, чтобы ему было чем поделиться со зрителем.

Все дело в самом художнике, в его эмоциональности, темпераменте, страстности и, конечно, в умении владеть профессией, формой, в умении делать картины.

Благодаря техническому прогрессу в кинематографе появились цвет, широкий формат, широкий экран и т. д. И тем не менее на развитие кинематографа как искусства, мне кажется, больше всего повлияло появление звука. Со звуком в кинематограф пришли слово, музыка, шумы. Это дало дополнительные возможности эмоционального воздействия. Однако во многих филь-

мах не возникло единства между словом и изображением. Увлекшись звуком, словом, многие режиссеры начали забывать другие сильнейшие средства воздействия, главным образом изобразительные.

Возможно, это произошло из-за того, что словом, речью легче выразить то, что хотят сказать авторы фильма.

Появилось огромное количество почти фильмов-спектаклей.

Кинематограф начал терять свою специфику.

Маяковский говорил:

> Я знаю силу слов, я знаю слов набат.
> Они не те, которым рукоплещут ложи.
> От слов таких срываются гроба
> шагать четверкою дубовых ножек...

И он этими словами в полную силу пользовался.

А мы, зная, что изображение — это огромная сила, тем не менее часто рассуждаем так: красиво или некрасиво снято. Оцениваем изображение лишь как хорошую или плохую упаковку.

Я всегда удивляюсь на просмотрах в Доме кино: аплодисменты, как правило, раздаются на самых неудачных и пошлых местах операторской работы. Я даже не могу понять, почему это происходит.

Есть такая восточная пословица: лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать. Конечно, она не буквально имеет в виду то, о чем мы говорим, но все же имеет отношение к нашей беседе.

Но вот Альбрехт Дюрер об изображении и звуке говорит очень точно:

«Все, что мы видим, доходчивее того, что слышим. Но если мы одновременно и слышим и видим, то тем более сильно воспринимаем и тем устойчивее это впечатление».

Скажу несколько слов о том, как мы с Михаилом Константиновичем Калатозовым в фильмах, которые снимали, пытались сделать изображение максимально активным, образным. Другое дело — получилось ли то, что мы делали, доходит ли до зрителя. Об этом судить вам. Я скажу только о том, как мы пытались делать изображение образным. Скажу очень коротко. Приведу только несколько примеров, так как однажды я уже об этом говорил.

Мы всегда стремились добиться того, чтобы зритель не был пассивным созерцателем событий, происходящих на экране, а переживал вместе с актером, был активным участником действия. И мне как оператору всегда интересно не просто фиксировать то, что происходит перед аппаратом. Мне интересно снимать основную тему сцены: любовь, ненависть, горе, радость, отчаяние...

В «Летят журавли», например, после эпизода, когда доведенная до отчаяния Вероника выбегает из госпиталя, мы заставили ее бежать по улице, мимо домов, вдоль железнодорожного полотна. Она бежит, не помня себя, не понимая, что делает, не зная, куда бежит. В сознании ее мелькает мысль о самоубийстве.

Чтобы выразить это ее состояние, камера бежала вместе с ней, иногда находилась в руках Татьяны Самойловой, которая снимала самою себя. Потом камера бежала мимо домов, деревьев, все убыстряя и убыстряя движение, и в конце эпизода изображение становилось совсем «смазанным», доходило до полной абстракции.

Ритм сцены, доходящий до беспредметного мелькания на экране, должен был, с одной стороны, передать состояние Вероники, с другой — вовлечь зрителя в действие, заставить его бежать с героиней и сопереживать вместе с ней.

Этот же принцип съемки мы применили и в картине «Я — Куба» в эпизоде, где старик крестьянин с ожесточением рубит тростник, который уже не принадлежит ему.

В «Неотправленном письме» камера вместе с актерами продирается сквозь тайгу. Радуется вместе с героями, когда они находят алмазы. Или доходит до отчаяния, когда вертолет пролетает над верхушками деревьев, не замечая геологов.

Когда один из героев получает пощечину, камера делает резкий рывок, создавая этим почти физическое ощущение от удара.

Все это могло быть снято только ручной камерой.

Однако если взять камеру и просто бежать рядом с актерами, то из этого еще ничего не получится. Каждая панорама требует внутрикадрового монтажа, определенного ритма, чередования кусков, смены планов, наездов и прочего.

Необходим ритм.

Естественно, что когда оператор бежит вместе с героями, то удаляясь от них, то снова приближаясь, заглядывая в лицо одному, другому, натыкаясь на деревья, падая вместе с героями, панорама не может и не должна быть плавной. И этот технический

«недостаток» в подобных съемках является художественным достоинством.

Должен добавить, что какой бы эпизод ни снимался, какая бы камера ни применялась, необходимое условие — внутренняя взволнованность, творческое возбуждение во время съемки, я не боюсь даже сказать — вдохновение.

Если эта взволнованность возникает, если есть единство волнения с актером, то камера сама интуитивно рвется в движение или замирает, приближается или удаляется от актера и точно и эмоционально выражает смысл снимаемой сцены.

Если же этого волнения на съемке не возникает, если в съемке не участвует сердце, то какие бы предварительные разработки ни делались, какие бы расчеты и договоренности о смене планов, ритма и прочего ни проводились заранее — живого, трепетного, эмоционального изображения на экране не возникает.

Это я знаю по собственному опыту.

Если в «Летят журавли» и «Неотправленном письме» ручной камерой снята только часть материала, то картина «Я — Куба» снята таким способом полностью.

Ручная камера дает возможность делать свободные, сложные панорамы, которые нельзя сделать стационарным аппаратом, с обыкновенной тележки на рельсах. Я отнюдь не агитирую за то, чтобы все картины снимали ручной камерой. Но когда на съемке «Я — Куба» появлялись штатив и стационарная камера — руки опускались, и ничего не выходило. Как только брали камеру в руки — изображение вдруг начинало «дышать». Это чисто индивидуальное ощущение. Еще раз повторяю: я отнюдь не ратую за то, чтобы все снимали ручной камерой. Но мне казалось, что если я чуть-чуть наезжаю, или отъезжаю, или перекашиваю камеру в ту или другую сторону — изображение делается живым, более эмоциональным. Без этого мы уже не могли обходиться.

Хочется мне упомянуть еще об одном приеме в «Неотправленном письме».

...Глубокая осень. Приближение зимы заставляет геологов прекратить работу. Именно в этот момент они и находят алмазы. Весь последующий эпизод радости, счастья снят среди цветущих деревьев, весной.

И этот прием, по-видимому, был применен правильно, так как никто не обратил внимание на такую нелогичность.

Нам кажется, что зрителю не всегда нужно показывать на экране буквально все. Наоборот. Что-то надо обязательно не договаривать. Надо дать зрителю возможность быть активнее, самому додумывать, дорисовывать...

Конечно, каждый станет «додумывать» по-своему, но тем интереснее, богаче будет его восприятие. Надо дать только толчок для воображения зрителя, для его фантазии, и он станет как бы вашим соавтором.

В «Сорок первом» мы долго не могли придумать, как снять эпизод, где поручик рассказывает Марютке о Робинзоне. Мы уже начали склоняться к тому, чтобы вставить экзотические пейзажи тропиков. Но мы понимали, что это было бы лишь пассивной иллюстрацией. В конце концов, мы сняли этот эпизод без слов, на музыке, а в изображении на планах Марютки и поручика возникали всполохи света, напоминавшие яркие звезды. Такое решение, с одной стороны, переводило эпизод в план лирический, романтический (что являлось основой данного эпизода), с другой — давало зрителю толчок для его воображения.

По тем же соображениям в картине В. И. Пудовкина «Возвращение Василия Бортникова» первая встреча с женой вернувшегося с фронта солдата была снята силуэтами на фоне освещенной комнаты. Зритель угадывал в этих силуэтах и дорисовывал себе гораздо больше, чем если бы он видел на экране дрожащие губы актеров, слезы на глазах. Во всяком случае, так нам казалось. Сергей Владимирович Лукьянов, игравший роль Бортникова, вначале отрицательно отнесся к съемке силуэтами; посмотрев снятый эпизод на экране, он согласился с этим решением.

В картине «Я — Куба» мы применяли объектив с фокусным расстоянием 9,8. Он дает возможность снимать очень остро и выразительно. Надо сказать, что таким объективом мы раньше не снимали. Получили мы его из Франции. По углу зрения он гораздо шире широкого экрана и дает совершенно неожиданные возможности: чрезвычайно острый ракурс, подчеркнутую перспективу, быстрое приближение и удаление объектов съемки и прочее.

В эпизоде, когда латифундист объявляет крестьянину, что он продал землю, на которой тот растил свой тростник, крестьянин на очень общем плане идет на аппарат. Но ему достаточно сделать несколько шагов, как он уже оказывается на крупном плане.

И мы видим его лицо, полное отчаяния и горя. А когда крестьянин поворачивается и идет от аппарата вдоль тростника, он снова делает всего несколько шагов и снова оказывается на очень дальнем плане.

На обсуждении картины были нарекания по поводу съемок этим объективом. Некоторые товарищи говорили, что он искажает лица, что нельзя снимать положительных героев этим объективом. А я не вижу тут искажений. Это острота, а не искажение.

А рисунки Матисса, Пикассо? Это ведь 9,8. А классика, скажем, Эль Греко? Это тоже 9,8.

Иногда меня спрашивают: что означает в эпизоде похорон, что дома на панораме по улице, снятой сверху, так искажаются?

А Мазереель? Допустим, по мнению этих товарищей, у меня это технический недостаток. Но Мазереель ведь сознательно так рисовал!

Еще одно обстоятельство, которое мне кажется очень важным. В «Я — Куба» мы пытались социальную тему решать путем ассоциаций. Вот начало картины: еще до титров идет длинная панорама по берегу моря, по пальмам. Нам хотелось показать этот далекий остров, к которому мы все приближаемся и приближаемся. Надо сказать, что на Кубе есть замечательный художник — Портокарреро. Это художник от природы, великолепный мастер. Он сказал нам: «Знаете, когда я смотрю эти кадры, я страшно волнуюсь. Волнуюсь так, как будто я после долгого отсутствия снова подлетаю к Кубе и вижу мой родной остров».

Но я отвлекся. После титров идет панорама по нищей деревне. Черное небо, белые пальмы. Вся панорама снята с лодки. На первом плане черный лодочник. Через него снята вся панорама; в кадре крупно то его спина, то натруженные ноги. (Эта панорама также снята объективом 9,8. Возможности этого объектива до сих пор меня поражают. Стоит лодочник во весь рост, я чуть приближаюсь к нему — и уже крупный план!) Я убежден, что образ нищеты создает не столько сама нищая деревня, вдоль которой мы проплываем, сколько этот лодочник, голая спина и ноги которого на первом плане мы видим все время боковым зрением и фигуру которого можно было бы рассматривать только как своеобразную раму. В конце аппарат наезжает на переходящую реку беременную негритянку с голыми детьми. И они являются как бы кульминацией этой панорамы.

Затем — резкий контраст и в музыке и в изображении.

Черное изображение сменяется белым.

Вместо черного неба — белое.

Вместо черных тел — белые.

Белые небоскребы Гаваны. Это скорее Америка, чем Куба.

Здесь все для развлечений. Пресыщенность. Идет длинная панорама, в конце которой аппарат погружается в воду бассейна.

Один человек, которого я люблю и уважаю, сказал мне: «Здорово ты снял панораму, но мало того, что ты спустился с аппаратом с крыши, прошел через кафе, подошел к загорающим в бассейне, так ты еще и в воду за купающимися погрузился. Это уж, по-моему, ни к чему». А я должен сказать, что если бы мне предложили переснять эту панораму, то в принципе я снял бы ее так же, потому что она, как мне кажется, точно выражает образную мысль. Погружение в воду — это не трюк. Вода — это образ. Это та точка, которая завершает движение обеих панорам.

Как было в сценарии? В Гавану приезжают три американца. Они развлекаются на собачьих бегах. Играют в казино. Идут в ночное кабаре. Нам казалось, что это несколько бытовое и прямолинейное решение. В процессе съемок мы пришли к решению, выраженному в панораме, которую вы видели на экране. Нам казалось, что в ней образ «Гаваны для американцев» будет выражен более тонко, более образно.

Благодаря ассоциациям возникает зримый образ: здесь все для праздного наслаждения. И на крыше и в воде — всюду... Нам казалось, что такая панорама точно выражает тему эпизода и уже не нужны бытовые подробности — на бегах или в казино и т. д. И такие изменения в процессе съемок естественны.

У нас бытует формула, высказанная както Рене Клером: «Картина моя уже готова, остается только снять ее». За это высказывание ухватились все плановые отделы. Все должно быть предусмотрено в подготовительном периоде. Но тогда съемки перестанут быть творческим процессом.

Больше того, раздаются даже голоса, что нужно следовать заграничным примерам и передать камеру в руки камерамена.

Может быть, в каких-то случаях и можно так поступать, но механически переносить эту практику на всех, конечно, нельзя. Это дело очень индивидуальное.

Я-то думаю, что и план не должен быть для всех одинаков. Но это не тема сегодняшней беседы.

Мне очень хочется сказать о том, о чем говорить в общем довольно трудно. Недавно в доме отдыха я видел картину «Тишина». Почему я о ней начал говорить? Каждого из нас может постигнуть неудача. Но ведь эту картину подняли на щит и даже представили к Ленинской премии.

Мы, к сожалению, не привыкли говорить откровенно то, что думаем о работе товарища, только острим в коридорах. Как бы побороть эту привычку и научиться уважать друг друга настолько, чтобы не ограничиваться улыбками при встрече, а честно и откровенно высказывать то, что думаем?

У В. Басова легкость прямо-таки чрезмерная. Вчера он снимал Ю. Бондарева. Не успели мы посмотреть «Тишину», а он уже снял А. Пушкина и готовится снимать Джека Лондона.

Когда мы учились во ВХУТЕИНе, у нас на первом курсе был студент Витя Фадеев. Он удивительно лихо рисовал. В. А. Фаворский останавливался около него в классе, долго смотрел на его работу и ничего ему не говорил. В перерывах мы собирались и с завистью смотрели, как у Фадеева все хлестко и здорово получалось. Но однажды Фаворский сказал ему: «У вас рука опережает мысль. Вы еще не успели подумать, а уже нарисовали. Попробуйте рисовать левой рукой».

Вот и В. Басову хотелось бы посоветовать: «Попробуйте рисовать левой рукой».

С. Эйзенштейн говорил: надо снимать так, как будто снимаешь последнюю свою картину. Когда Пудовкин работал над «Возвращением Василия Бортникова», мы видели, как он волновался. Ему все что-то не нравилось. Он много раз говорил нам: «Вы знаете, я так волнуюсь, как будто снимаю свою первую картину». И, в самом деле, этот художник, чье имя уже давно стояло в истории мирового кинематографа, волновался так, как будто он снимал впервые.

Вот этого волнения не ощущаешь у В. Басова. Я не хочу сказать, что он несерьезно подходит к своей работе. Но он просто не ставит перед собой никаких пластических задач.

Вне формы не может быть искусства.

Однако форма — это не нечто застывшее, для всех одинаковое. Каждый художник для выражения идеи, темы пользуется своей, только ему присущей формой, созвучной времени, созвучной эпохе.

Был, скажем, театр К. С. Станиславского — МХАТ. Он возник как революционный театр. Он ниспровергал существовавшие до него театральные формы и устанавливал новые. Сегодня же этот театр больше напоминает музей.

Позднее возник театр Вс. Мейерхольда. Его помнит старшее поколение. К сожалению, сохранившиеся фотографии не могут дать полного представления об этом театре. Если формулой творчества театра Станиславского было «режиссер должен раствориться в актере», то спектакли Мейерхольда были типично режиссерскими.

Вы приходили в театр. Вас не отделял от сцены занавес — он отсутствовал. Мейерхольд отрицал театр иллюзий.

Не было на сцене декораций, таких, к каким мы привыкли. Иногда их заменяли очень условные конструкции. В одном спектакле все действие проходило на фоне кирпичной стены сцены. Во время антрактов рабочие на глазах у зрителя переставляли и приколачивали конструкции, меняли мебель.

В «Великодушном рогоносце» все актеры были одеты в униформу. Игорь Ильинский, игравший главную роль, отличался от других только тем, что на шее у него был шнурок с двумя помпончиками.

Я видел в Александринском театре постановку Мейерхольда «Дон-Жуан» в декорациях А. Головина. Это был художник, принадлежавший к «Миру искусства». Художник очень живописный, декоративный, работавший в традициях старого театра. Костюмы были также очень пышные и живописные. Никаких конструкций.

Но Мейерхольд оставался Мейерхольдом. На авансцене по обеим сторонам стояли ширмы, из-за которых во время действия выходили арапчата в камзолах. Эти арапчата и вели спектакль. Они были активно включены Мейерхольдом в действие.

Когда во время дуэли, например, у героя выбивали из рук шпагу, арапчата бросались к нему, быстро подавали ему шпагу. В тече-

ние спектакля они все время действовали и переживали вместе с героями. Режиссер обнажал сценические условности.

В Михайловском театре В. Э. Мейерхольдом была поставлена «Пиковая дама». Меня там потрясла одна подробность. В. А. Фаворский говорил, что если в театре на сцене лежит дохлая лошадь, то зритель не должен думать, из чего эта лошадь сделана. Ему это должно быть ясно с самого начала. Театр не терпит иллюзорности.

И вот как сделал Мейерхольд в «Пиковой даме» призрак графини. Графиня идет в профиль из одной кулисы в другую. Она в том же одеянии, в каком Германн видел ее перед смертью. Она идет по авансцене и поет: «Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, туз!» Но одна маленькая деталь — она держит в руке свечу. И эта деталь говорит о том, что она мертва, что это призрак.

Опять-таки образ, а не иллюзия!

В тот период был еще один очень интересный театр — Театр одного актера. Театр В. Яхонтова. Невероятно интересный театр. К сожалению, по тем фонограммам, которые сохранились и сейчас иногда передаются по радио, невозможно получить никакого представления об этом своеобразном театре.

Яхонтов не был чтецом. Это был актер, создавший свой театр. Театр, в котором был один исполнитель — Яхонтов. Он делал сложные тематические композиции из стихов, прозы, а иногда из стенограмм, статей, воспоминаний и других документов. Он пользовался всеми театральными аксессуарами: костюмами, реквизитом, мебелью. Во многих постановках он широко пользовался музыкой. Это был самый настоящий театр.

В спектакле «Горе от ума» Яхонтов один играл все роли. Ему подыгрывала без слов только одна актриса. Премьера шла при переполненном зале. Вообще Яхонтова публика не баловала, но тут зал был переполнен. Когда окончился спектакль, не было ни одного хлопка. Все встали и ушли. Спектакль не был принят, и Яхонтов его больше не повторял. Тем не менее спектакль этот был очень интересным.

Всякое искусство условно. Я думаю, что термин этот не совсем правилен, но я не знаю, какой термин тут применить. Одно ясно — всякое искусство воплощается в определенном материале. И от этого материала во многом зависит форма.

В лекциях В. А. Фаворского по теории композиции (это были необычайно интересные лекции) много говорилось о материале. Вот, говорил он, скульптор делает скульптуру из камня, и камень как материал ему сопротивляется. Скульптор хочет сделать лошадь, но перед ним глыба камня, и эта глыба камня ему сопротивляется. Он должен побороть это сопротивление материала и сделать лошадь. Но лошадь, в конечном счете, должна быть к а м е н н о й. Если скульптор забудет о материале и будет делать просто лошадь,— это будет лошадь, но не будет камня, а значит, не будет скульптуры. С другой стороны, если он увлечется только материалом — будет камень, но не будет лошади.

Фаворский приводил много примеров из области театра и актерской работы.

Так как я уже в тот период увлекался кинематографом, то в конце лекции я задал вопрос: «А какой материал кинематографа?» — в полной уверенности, что будет сказано о пленке, свете... Но совершенно для меня неожиданно Владимир Андреевич как бы удивленно переспросил: «Как какой?» — и после короткой паузы: «Человек, актер, движение, ритм...» — и, улыбнувшись своими слегка ироническими, всегда лучистыми глазами, добавил: «...Ведь без ритма вообще нет искусства».

Только через много лет я понял, как мудро ответил Фаворский.

Я говорю о материале, об условности, которые характерны для каждого вида искусства.

Случайно я попал на встречу В. И. Немировича-Данченко с композиторами. По возвращении из-за границы он рассказывал о Шаляпине. Он слышал его не в опере, а в концерте. Шаляпин пел, и сочетание его голоса и актерского мастерства было великолепно. Даже на склоне лет он оставался великим актером.

Выступая в концерте, он не просто пел, он играл. Но в руках у него были ноты. Конечно, он не смотрел в них. Эта маленькая деталь, говорил Немирович-Данченко, нужна была ему для того, чтобы подчеркнуть, что он поет не в опере, а на эстраде. Шаляпин великолепно чувствовал материал, природу сцены, ее условность.

Сергей Образцов где-то рассказывал, как он однажды мучился, делая куклу. Кукла— это не слепок человека. Это не человек.

Кукла — это своеобразный материал. И когда Образцов сделал на руке куклы пять пальцев, это оказалось совсем невыразительно. Также невыразительной получилась рука и с тремя пальцами. Образцов рассказывал, что самой удачной была кукла с четырьмя пальцами на руке.

Каждый материал требует своего выражения.

Искусство не терпит голого, пассивного копирования природы.

У Рубенса есть пейзаж, который Гете называет пейзажем «с двоякими тенями». В этом пейзаже тени от деревьев и кустов ложатся в одну сторону, а от людей на первом плане в другую.

Рубенс был выше пассивного воспроизведения природы и делал так, как подсказывало ему чувство художника.

Однажды С. В. Лукьянов сказал замечательную фразу. У него в павильоне перед съемкой драматической сцены произошел неприятный разговор с дирекцией группы. Казалось бы, что его состояние вполне подходило для исполнения данной сцены. Однако, несмотря на то что эта сцена уже была подготовлена — Пудовкин ее раньше отрепетировал с Лукьяновым,— у Лукьянова ничего не получалось.

Тогда он в сердцах сказал: «Неужели они не понимают, что даже трагедию надо играть в хорошем настроении?!»

И он был абсолютно прав.

Он был актером.

И для того чтобы создавать, он должен был сосредоточиться, владеть формой и работать с радостью.

Если обратиться к литературе, к нашей классике, к Пушкину, так великолепно чувствовавшему форму и так свободно ею владевшему, мы увидим: «Евгений Онегин», например, весь полон неожиданными поворотами, авторскими отступлениями. Читая «Евгения Онегина», вы все время ощущаете присутствие автора. Ведя повествование, Пушкин вдруг совершенно неожиданно прерывает его и обращается к вам, к читателю:

Кто б ни был ты, о мой читатель,
Друг, недруг, я хочу с тобой...

и т. д.

А иногда и просто шутит:

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы *розы*;
На, вот возьми ее скорей!)

Ведь это тоже своего рода «обнажение сцены», художественной природы материала, отказ от литературной иллюзорности.

А Маяковский?

В поэме «Хорошо» главу о Врангеле он ведет от лица своего администратора, очевидца событий.

Мне
рассказывал
тихий еврей,
Павел Ильич Лавут...

Разве это не «обнажение сцены»?

А как он описывает Атлантический океан в «Мелкой философии на глубоких местах»:

Есть у воды своя пора,
часы прилива,
часы отлива.
А у Стеклова
вода
не сходила с пера.
Несправедливо.

Маяковский говорит, что он пишет обо всем, что «отстоялось словом».

Что это значит? Это значит, что Маяковский пишет обо всем, что обрело форму, что выразилось словом. И до тех пор он не может начать писать, пока не найдет форму для выражения своих мыслей, для выражения тех задач, которые выдвигает перед ним жизнь.

В одном из своих выступлений Маяковский для определения, что такое поэзия, привел частушку:

Дорогой и дорогая,
дорогие оба,
дорогая дорогова
довела до гроба.

Он говорил, что эти «др-др-др» и делают поэзию поэзией. Он говорил, что у нас много стихов, напоминающих «ведомственный отчет, на всякий случай зарифмованный», и что «издается у нас больше, чем пишется».

Все это, к сожалению, целиком можно отнести и к кинематографу.

Мы много уделяем внимания тому, что делать, и часто не задумываемся над тем, как делать.

Всякому времени соответствует определенная форма, всякое время рождает созвучного эпохе художника. Так, был Державин, потом Пушкин. Революция родила Маяковского.

Маяковский чувствовал время, в которое он жил, и еще в 1915 году писал: «В терно-

вом венце революций грядет шестнадцатый год». Маяковский, по определению Алексея Толстого, был конгениален эпохе.

Это был художник, который жил в бурное новое время и «всю свою звонкую силу поэта» отдал «атакующему классу».

И он выразил это бурное время и нашел для выражения этого времени совершенно новую, законченную форму.

И в этом гений Маяковского.

У меня такое ощущение, что форма для выражения времени существует в природе, существует помимо нас. Она может быть разной, но она всегда созвучна эпохе. И если ты не воспользуешься ею, то ею воспользуется другой.

Из всех книг, которые я читал по искусству, для меня лично книга Маяковского «Как делать стихи» наиболее ценная. В ней Маяковский раскрывает всю свою производственную лабораторию. Делает это, как все, что он делает,— страстно и искренне. И вы видите, какой невероятный труд вложен им в создание каждой строки, каждого образа, какое значение он придает форме. Наиболее ярким примером, как мне кажется, является его работа в поисках формы для стихотворения «Сергею Есенину».

После смерти Сергея Есенина поэты Советского Союза получили, как говорил Маяковский, социальный заказ — ответить на его посмертные стихи. Маяковский писал, что никакими беседами, никакими диспутами, никакими докладами, никакими статьями невозможно бороться с есенинщиной. На стихи нужно было ответить стихом.

Маяковский понимал это. Мучился. Но написать стихотворение не мог. Он твердо знал, ч т о надо написать, но не мог найти, к а к написать.

Три месяца он искал и не мог найти ритма, не мог найти «гула» для выражения темы.

И только спустя три месяца после того, как он нашел этот ритм-гул, который является основой всякой поэтической вещи, он начал из этого гула «вытискивать отдельные слова».

Вот, мне кажется, блестящий пример того, как должен подходить художник к решению задач, которые ставит перед ним жизнь.

Мне хотелось бы, чтобы у нас в кинематографе, в искусстве, приступая к работе, мы думали об этом гуле, о ритме, созвучном сегодняшнему дню, и чтобы в каждом нашем произведении был этот гул, был этот ритм: то, что делает поэзию — поэзией, искусство — искусством.

Председательствующий на вечере Л. Д. Агранович просит С. Урусевского ответить на вопросы присутствующих.

В о п р о с. Я прошу Урусевского подробнее рассказать о «Тишине», выразить свое отношение более конкретно.

О т в е т. Мне эта картина не нравится. Не нравится потому, что я не вижу пластических задач, которые ставили бы в ней режиссер и оператор.

Я не вижу, чтобы в ней мысль была выражена средствами искусства.

В «Тишине» есть сценарий, есть литература, которую изображение пассивно иллюстрирует. Нужно больше требовательности. Больше этих «др-др». Там этих «др-др» нет.

В о п р о с. Я совершенно согласен с оценкой «Тишины», которую дал Урусевский, но я хочу спросить его о другом. Мне очень нравится, как относится Урусевский к Маяковскому, но знает ли Урусевский, в какой степени внимательно, взволнованно относился Владимир Владимирович к тому, как читатели воспринимают его искусство? Когда он делал знаменитые «Окна РОСТА», его рабочий день начинался с того, что он бегал по улицам и слушал, как люди разговаривали возле «Окон РОСТА». Не все знали его в лицо в то время, и он подходил и наблюдал, как читали, смотрели «Окна РОСТА», что говорили: все ли доходит, все ли понятно, какие чувства, какие мысли возникают у читателей? И именно на основе своих впечатлений он работал дальше. И вот мой вопрос к вам: вы, как представитель группы, что вы можете сказать, как вы проверяете и проверяете ли с такой же требовательностью не только самовыражение художника (это очень интересно, правильно, бесспорно, но это только одна сторона вопроса, который вы сегодня поставили), но и другую сторону — что же получается не только в сознании художника, который «заряжен», а что получается в мозгу тех, с кем вы разговариваете, проверяете ли вы это достаточно требовательно?

О т в е т. Я понимаю вопрос. Но вы говорите, что Маяковский н е з а м е т н о подходил к витринам «Окон РОСТА», н е з а м е т н о смотрел и слушал, что говорят о его работе...

И, кстати сказать, Маяковский прислушивался не ко всякой аудитории.

Вопрос. Сергей Павлович, делаю попытку продолжить ваш доклад хотя бы на пять-десять минут, и вот по каким соображениям. Вы так редко выступаете, не знаю, когда услышим мы вас в другой раз. Поэтому я бы вас просил ответить экспромтом, как вы смотрите на композицию, освещение и другие элементы операторского мастерства.

Ответ. Поскольку я, как вы говорите, выступаю редко, то вы ставите передо мной задачу ответить авансом, за счет следующего выступления.

Но если говорить сейчас о композиции, о свете, это удлинило бы нашу беседу, по-моему, и так уже затянувшуюся.

Мне хочется сказать только, что операторское искусство, форма не существуют сами по себе, изолированно. Они существуют в зависимости от идеи, темы, от содержания, от творческого воображения, от индивидуальности автора.

Ко мне часто обращаются молодые операторы с других студий, чтобы проконсультироваться. Это для меня самое страшное. Когда я начинаю картину, я долго не знаю, как я ее буду снимать. Проходит много времени, прежде чем возникает какая-то ясность. Бывают эпизоды, которые я не знаю, как снимать, до последнего момента.

Поэтому дать «с ходу» совет другому, по-моему, можно только ремесленнический.

Вопрос. Могли бы вы работать в документальном кино и верите ли в будущее «динамической рамки», «полиэкрана»?

Ответ. Все эти изобретения — широкий формат, широкий экран, круговая панорама — это не вопросы искусства. У каждого художника-живописца есть холсты, написанные по вертикали и по горизонтали. А ведь качество живописи от этого не меняется. Это вопрос техники.

Но каждое техническое изобретение открывает перед художниками какие-то новые возможности, которыми он в случае необходимости может воспользоваться.

Что касается работы в документальном кино — во время войны я был на хронике полтора года.

Вопрос. С какими режиссерами вы бы хотели работать и не собираетесь ли сами стать режиссером?

Ответ. Вопрос «провокационный». Скажу со всей откровенностью: мне кажется, что каждый оператор должен в какой-то степени быть режиссером. Он не должен подменять режиссера, но он должен работать вместе с режиссером и понимать, что такое режиссура. Так же как режиссер должен в какой-то степени быть оператором. Режиссер должен понимать возможности изображения.

Задача состоит не в том, чтобы работать под руководством режиссера или выполнять его замысел, а в том, чтобы работать вместе, каждому в своей области, обогащая друг друга, а следовательно, и картину в целом. Чаще всего у нас именно так и получалось. Я думаю, что к таким отношениям в съемочной группе надо стремиться.

Не собираюсь ли я быть режиссером? Сознаюсь, я хотел бы что-то снять сам. Но отнюдь не для того, чтобы перейти в ранг режиссуры. Я остаюсь изобразителем, оператором.

Дорогой наш человек

К 60-летию И. Е. Хейфица

Мои сверстники, настигнутые войной в годы раннего детства, могут засвидетельствовать, чем было кино в нашей суровой ребячьей жизни. Фильмов в ту пору выпускалось мало, буквально несколько в год, но нам не казалось, что фильмов недоставало. Мы в очередной раз шли смотреть картину, которую знали наизусть, шли, чтобы насладиться зрелищем и еще раз пережить восторг от встречи с любимыми героями. Надо ли говорить о том, что мы во всем подражали этим героям, в реальном существовании которых не сомневались, зная, что они живут где-то или, скорее всего, воюют сейчас на фронте.

Вспоминая свои детские ощущения, я с уверенностью могу сказать, что не видел в то время ни одного плохого фильма. Тогда мы смотрели «Чапаева», фильмы о Максиме, «Александра Невского», «Семеро смелых», «Двух бойцов» и, конечно же, «Депутата Балтики» и «Члена правительства».

Еще не зная, что фильм ставит режиссер, мы играли в войну, подражая героям из «Малахова кургана».

Когда мы подросли, фильмы начали портиться. Появились фильмы скучные и плохие, и их уже было много.

Я учился в Политехническом институте, боролся с сопроматом и все больше и больше влюблялся в кинематограф. Вот тогда-то я и увидел «Большую семью». Фильм был добр, глубок, искренен и спокоен, но для меня он был оглушительным взрывом. От экрана впервые за долгие годы холода и официоза повеяло теплом.

Разумеется, когда я шел на просмотр «Большой семьи», мне было известно, что и «Депутата Балтики», и «Члена правительства», и «Малахов курган» поставил кинорежиссер Иосиф Ефимович Хейфиц (в содружестве с Александром Зархи).

Я мечтал о кинематографе, и творчество этого режиссера было для меня высоким примером.

Предстоял риск перемены профессии, и мне совершенно необходимо было встретиться с авторитетным для меня И. Е. Хейфицем и посоветоваться по всем волнующим вопросам и проблемам. Прийти к любимому режиссеру с пустыми руками показалось мне неприличным, и мною овладело вполне графоманское желание порадовать Иосифа Ефимовича «гениальным» сценарием, который он, не медля ни минуты,

срочно бы начал ставить. Я засел за сценарий, но когда поставил последнюю точку, Иосифа Ефимовича в Ленинграде не оказалось. Я погоревал и поехал в Москву поступать на режиссерский факультет ВГИКа.

Когда на первом экзамене нам было предложено написать рецензию на «Дело Румянцева», это показалось мне счастливым

Кадры из документального репортажа «Десять секунд в час», снятого во время работы И. Хейфица над фильмом «Горизонт».

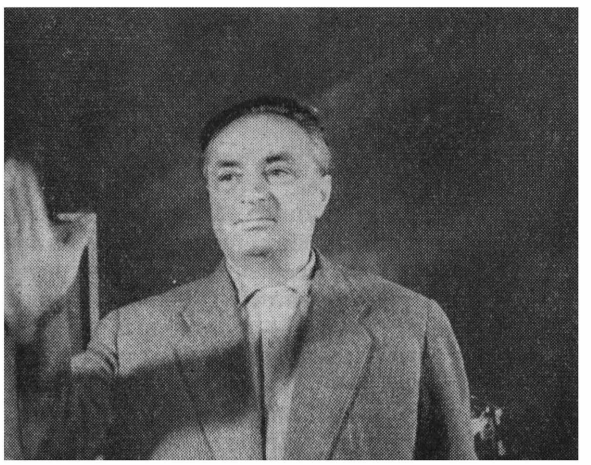
предзнаменованием. И моя мечта действительно сбылась.

Занимаясь в режиссерской мастерской замечательных педагогов Григория Львовича Рошаля и безвременно ушедшего от нас Юрия Евгеньевича Геники, я работал на двух картинах И. Е. Хейфица: ассистентом-практикантом на «Даме с собачкой» и ассистентом на «Горизонте». Во время съемок «Горизонта» я сделал курсовую работу «Десять секунд в час», которая позволила мне подойти к диплому. В этом кратком фильме на примере работы И. Е. Хейфица мне хотелось рассказать о том громадном физическом и духовном напряжении, которое требует от режиссера мгновение на экране.

Но я не смог в этом фильме рассказать о стремлении режиссера к художественности и совершенству, о том, как он требует от ассистента, чтобы трепет оконной занавески под ветром был художественным.

Я не сумел показать подвижнический труд И. Е. Хейфица в период постановки фильма, труд, который вбирает в себя и день и ночь и проявляется в продуманности каждого эпизода, каждой роли, каждой мизансцены и всего второго плана.

Но особенно меня огорчает то обстоятельство, что мне не удалось в этом одночастевом фильме рассказать о взволнованности режиссера. Встречаясь с актером, Иосиф Ефимович всегда волнуется, потому что ему предстоит убедить и настроить его согласно своим замыслам. И артист, неожиданно для себя встречая волнение у известного и опытного режиссера, начинает волноваться сам. Вот здесь и рождается подлинный контакт режиссера с исполнителем, рождается творчество.



Хейфиц — режиссер, любимый актерами. Сниматься у него радостно. Он поднимает актера над обычной кинематографической суетой и наполняет его покоем и сознанием значения своей роли в ряду создателей фильма. Он влюблен в своих актеров, он живет в них. Он проводит долгие дни в раздумье, чтобы потом суметь несколькими фразами озарить роль для исполнителя, сделать ее для него ясной, родной и необходимой.

Незадолго до смерти известный актер Сергей Владимирович Лукьянов, игравший в фильмах «Большая семья» и «Дело Румянцева», сказал: «Когда мне становится тяжело на душе, я вспоминаю дни работы с Хейфицем».

Такие слова что-нибудь да значат.

Я люблю Иосифа Ефимовича за то, что кинематограф вобрал в себя весь смысл его жизни, за то, что он вкладывает в фильм все, что имеет,— веру, труд и надежду, за его любовь к человеку, за его тонкий и своеобразный юмор и за то, что он теряет этот юмор, стоя у камеры; я люблю его за то, что он не унывает при неудаче, с сожалением говорит: «Этот фильм не получился...» — и думает уже о следующем, который наверняка будет очень хорошим.

На Первом учредительном съезде советских кинематографистов Анджей Вайда прекрасно сказал, что режиссер кино сродни пахарю: по весне, как только пригреет солнце, он должен начинать свой труд, трудиться все лето и часть осени.

Быть художником — это еще не все, даже если это большой художник. Нужно еще быть работником.

И. Е. Хейфиц — образец такого кинематографиста. В непрерывном и постоянном труде он и не заметил, как стал классиком советского кинематографа. Шестидесятилетие застало его в работе. Постановщик прекрасной «Дамы с собачкой» вновь вернулся к творчеству А. П. Чехова. Сейчас он начинает фильм «В городе С.».

Я верю и знаю, что Иосиф Ефимович создаст еще много превосходных фильмов, потому что, хотим мы того или нет, каждый год приходит весна.

М. БОГИН

Евг. ГАБРИЛОВИЧ

Рассказы о том, что прошло

1

В середине войны, вспомнив об одной фронтовой ночевке в полуразрушенном городке и о том, как в дырявый военный домишко, где мы ночевали, приехал на суточную побывку сын — отпустили с войны, и о том, как мне не спалось в ту ночь и я слышал шепотный разговор родителей с обретенным на сутки сыном, — вспомнив об этом, я написал рассказ. Я писал:

«О чем только они не шептались! И о дяде Николае Степановиче, и о тетке Анне Васильевне, и о служебных делах отца, и об огороде, и о какой-то Мане Смирновой, которая вышла замуж, и опять о делах отца. Я пытался не слушать, заснуть и все-таки слушал. Они говорили всю ночь, и всю ночь я слушал.

Трепетное дыхание дома было в их шепоте. Сила жизненных мелочей, обрывков ушедшего, сила воспоминаний, понятных только им троим, создавали тот мир и уют семьи, ту силу дома, перед которыми далеко отступила война, будто была она, но ее и не было. Я лежал и не мог уснуть.

Дом! Сколько разбитых домов видел я во время войны! Я видел дома, сожженные дотла, и дома распоротые, и дома вывороченные и рассыпанные по садам и канавам. В каждом из них жили когда-то люди, в каждом были когда-то лестницы, коридоры. И каждая комната являла собой свой особый мир с его привычками, воспоминаниями, общими радостями и невзгодами, семейными шутками, семейной мебелью, семейной посудой, семейными фотографиями. Сколько таких домов разрушили пушки, сколько таких миров остановили навек.

И вот в свете коптящего фитиля глядел я на эти обои, на этот стол, на эти тарелки, слушал этот чужой мне шепот и вспоминал свои стены, свой стол.

Я видел окно, прикрытое затемнением, и вспоминал свое окно.

И я думал, что вот придет час победы и я, как этот солдат, возвращусь домой. Я войду в трехэтажный дом, где столько лет жил и где столько пережил, пройду по лестнице на первый этаж, где мастерская меховщика, заберусь на второй этаж, где живут доктор, юрист и двое советских служащих, и вот я на нашем третьем этаже. Я выну ключ от дверей — тот самый ключ, который столько месяцев лежит у меня в кармане, неслышно войду в прихожую, где стоят два сундука и висит велосипед на гвозде, пройду мимо комнаты Васильевых — где-то они теперь!— и мимо комнаты Ивановых — что-то теперь с ними!— и вот уже дверь нашей комнаты. И я войду, и вытру сапоги о половичок, те самые сапоги, на которых столько грязи и пыли, и сниму фуражку, и громко, нет, тихо скажу:

— Здравствуйте, мои дорогие!..»

Так писалось тогда, в те далекие годы.

И вот этот день пришел. Люди вернулись, открыли ключами двери (если сохранились у них ключи), или же жены и дети открыли им двери (если затерялись в боях ключи), и вот действительно — коридор, сундуки и комната Ивановых. Стены, обои, кастрюли, шкаф, книги. Дом.

Война кончилась, начался мир.

Бойцы сбросили гимнастерки и облачились в одежды без звездочек и погон. Все

Продолжение. Начало см. в № 10 и 11 за 1963 год, в № 4, 6, 11, 12 за 1964 год и в № 6 за 1965 год.

это верно и точно и множество раз описано в книгах, изображено по-всякому и во всех искусствах. Воины снова стали пиджачниками, пешеходами, работали у станков, писали бумаги, волновались по службе и по очередям. Все это тоже несметно и верно отобразило искусство.

Осуществилось великое торжество победы. Но наступила и великая трудность: после всего, что было, снова стать пассажиром трамвая, человеком, ждущим своей минуты перед коммунальной плитой.

Все в жизни мелькнет и уйдет — вот тоже одно из частых суждений искусства. Но в самом-то деле ничто не уходит: все остается, только с годами делается невнятней, сбивчивей и темней.

Война стала сбивчивей и невнятней, но не померкла во мне. Я помню многое о войне, иное кажется мне удивительным, другое — непостижимым. Но все это множество раз описано во множестве других книг. И сколько ни вспоминай — все похоже на фильм о войне. Или на роман о войне. Но в душе-то я знаю: да, похоже на фильм, на роман, но не на войну. В войне было что-то совсем другое. Что-то попроще и посильней. Но как написать на бумаге или передать на экране вот это «попроще» — не знаю. Подвиги остаются жить, а это «попроще» скользит, убегает, никак не схватишь его пером и не придавишь к бумаге. И странное дело: сколько я ни смотрю картин о войне — а есть среди них и хорошие,— я не могу отделаться от этого ощущения: это неплохо, но это не то.

Все сказанное, конечно, относится и к моим сценариям о войне: их, впрочем, немного.

2

Итак, война кончилась. О чем писать?

Этот вопрос встал и передо мной. Я подумал тогда, и крепко подумал, что пришел срок, когда мне следует написать нечто просторное, крупное: казалось, что и годы мои как раз те, да и повидалось изрядно. Я задумал тогда роман о моем поколении, некую жизнь, похожую на мою, однако же не мою, нечто такое, что включило бы все мое, но и другое, побольше.

Но тут-то и произошел со мной некий жизненный инцидент, изменивший, перестроивший, повернувший все. И я оказался совсем на другой дороге.

Рассказ об этом надо начать чуть издали.

Во время войны я писал газетные очерки, сочинял рассказы. В анкетах Союза писателей, в графе о том, к какому роду литературной профессии я себя причисляю, неизменно писал: прозаик.

Но уже во время войны как-то вдруг, незаметно и неожиданно стал все ближе и ближе вдвигаться в другую художественную номенклатуру.

Началось это с того, что я написал два-три текста к военной хронике, потом два-три текста к документальным картинам. Потом, в одну из побывок в Москве, сработал сценарий картины «Два бойца». Затем вместе с двумя другими спецвоенкорами «Красной звезды» — сценарий, названный «Наше сердце». А под конец войны сочинил с М. И. Роммом фильм о девушке, угнанной нацистскими палачами в Германию, — «Человек № 217».

И оказалось, что когда смолкли пушки, я стал известен как сценарист неизмеримо более, чем прозаик. А так как мне всегда (или почти всегда) было легче плыть по течению, нежели наперекор, то я и стал постепенно вползать в сценаристы, хотя изо всех сил, в паузах, все же писал рассказы. Но все реже и хуже.

И стал помечать в графе о своей литпрофессии уже не только «прозаик», но и «кинодраматург».

Возможно, я все же нашел бы в себе силу вернуться обратно в прозу, если бы не одно обстоятельство, на сей раз совсем не зависевшее от меня.

Как человек, получивший известную популярность на ниве кинодраматургии, я стал членом многих киноколлегий (число которых не оскудевало никогда). Избрали меня (еще при А. А. Фадееве) и председателем Сценарной комиссии Союза писателей СССР.

И вот, проснувшись однажды — не помню ясным, туманным ли утром,— я прочитал в газете статью, где писалось, что вскрыта группа критиков-космополитов, задавшихся целью бесчестить, срамить, шельмовать, поносить наших советских драматургов и именно наиболее твердых из них, стойких и коренных. Ниспровергались же эти сильные драматурги потому, что кое-какие критики предпочитали им сочинения иностранцев,

раболепствуя перед тем, что шло с Запада и было декадентствующей ерундой.

Сперва дело шло только о театральных критиках, и долгие вечера их прорабатывали на собраниях — и в театрах, и на заводах, и в учреждениях. Потом пожар перекинулся на соседей. Были найдены космополиты в поэзии. Потом в прозе. Затем их нашли среди живописцев и музыкантов.

И наконец дошло до кино.

И вот как-то раз, когда я как член редколлегии Сценарной студии явился на одно из ее заседаний, председатель сообщил всем присутствующим, что за последние дни негласно работала законно составленная комиссия, поднявшая стенограммы коллегии за несколько лет. И вот, сказал председатель, из протокола комиссии явствует, что я (он назвал меня по фамилии и гражданином) с год назад выступил против сценария, где автор (писатель стойкий и коренной) пропагандировал новый способ возделывания пшеницы. При этом я приводил враждебные утверждения, что эта тема решена внешне и что есть-де какая-то иностранная картина, где фермерские вопросы решаются глубже и человечней. Комиссия отмечала: подобного рода оценка есть не только глумление над нужным писателем и важной для нашего кино темой, но и прямое низкопоклонство. И вот председатель, уже не называя меня даже по фамилии и гражданином, а как-то косвенно, в третьем лице, объявил, что я исключаюсь из редколлегии и что мне, как изобличенному, надлежит сейчас же покинуть зал...

Я покинул зал. И вслед за этим покинул пост председателя кинокомиссии в Союзе писателей (о чем в тот же день состоялось в Союзе определение) и в этот же день лишился места спецкора в газете, где прослужил всю войну (тут тоже состоялся мгновенный приговор).

А на другое утро я прочитал в газете список космополитов, изобличенных в киноискусстве. Я не значился в этом списке. Но в отдельном абзаце стояла моя фамилия и сообщалось, что вина моя в том, что я пригрел в комиссии двух-трех из тех, кто оказался космополитом, бившим из-за угла.

Итак, выражаясь судебным языком, я прошел в деле лишь простофилей, проморгавшим громил.

Но этого оказалось достаточно, чтобы я лишился работы в газетах, журналах и радио примерно на год. Все рассказы мои, уже принятые, были мне тут же возвращены. Ничто написанное мною не печаталось. Почти никто не звонил — ни мне, ни моей жене.

Тут я понял, что слово «дружба» имеет немного другое значение, нежели то, что указано в толковом словаре.

Жизнь моя стала трудной. Потом очень трудной. Я совсем пал духом.

И в это время единственным человеком, который поддержал и поднял меня, была моя жена.

Поддержка в такие минуты вовсе не в том, что человеку говорят веселые, ободряющие слова, потому что он понимает цену насильственного веселья, а в том спокойствии, которое не в сентенциях, не в словах, но всегда рядом с тобой.

Вот это спокойствие без сентенций, без слов, без ссылок на книжные примеры было в то черное время рядом со мной. Оно было в моей жене.

Пал духом я, но не пала духом она.

Она поддержала меня в этот самый тяжелый час моей жизни тем, что все в доме шло как всегда привычно, спокойно, стройно, неколебимо, и в этой привычности, стройности была та уверенность и та сила, которые невольно внушались мне. И передавались мне.

Она делала все, чтобы мне незаметны были те трудности, которые повалились сразу и отовсюду. И если я их и замечал, то она делала так, чтобы они не казались мне особенно сложными.

Удары она брала на себя.

Впрочем, так было всю жизнь. Всю свою жизнь она построила так, что мое дело было писать, удары она брала на себя.

И сколько их было, таких ударов.

Но это особая вещь, и об этом я еще напишу.

Прошло десять месяцев. И вдруг мне позвонили из Главка хроники РСФСР и предложили исправить текст одной из документальных картин периферийной студии: картина была приемлема в разрезе идейном, но текст художественно оказался плохим.

Сейчас даже трудно представить себе, с каким пылом я взялся за этот первый после годичного перерыва литтруд. Мы переклеили с режиссером всю картину, я написал художественный и патетический текст, и фильм был признан не только не утратив-

шим идеологической ценности после переработки, но как бы даже чуть оживившимся политически, чуть посвежевшим идейно. Кто-то из начальства сказал:

— Вы дайте ему исправить еще вот то-то и то-то...

И начал я исправлять. Я исправлял картины о ловле рыбы и о заготовке дров, о нефтяниках, хлебозаводах, индивидуальных застройщиках, о службе тяги, об автопоилках и орошении засушливых земель. В общем, стал на ноги. Окрепла в надеждах и моя семья.

Я забыл написать, что после войны, до пассажа с пригревом космополитов, я стал сценаристом еще одной кинокартины, ныне почти забытой, но, как мне кажется, просто хорошей по тем временам. Это картина «Во имя жизни», поставленная режиссерами Зархи и Хейфицем. Если прибавить, что это был едва ли не седьмой фильм, поставленный по моим сценариям в художественной кинематографии, то станет ясно, что я был не из тех, с кем студии не желали вступать в деловые сценарные отношения.

Желали, но не вступали.

Сперва потому, что это было попросту невозможно — ведь я был ротозеем в идейной диверсии. А потом, когда все схлынуло и затихло и невозможно было понять, был ли я ротозеем и была ли диверсия вообще, художественное искусство не обращалось ко мне именно потому, что невозможно было это понять: прошло слишком мало времени.

Но вот прошло достаточно времени и еще чуть побольше этого, и я вдруг получил предложение поработать с литовским писателем Ю. К. Балтушисом над его сценарием «Хутор старого Габриса». И как только я стал работать с дорогим мне Юозасом Карловичем и об этом что-то мелькнуло в печати, так сразу пришло еще одно предложение, уже из столичной студии, затем из самой главной столичной студии. И я, закончив вместе с Ю. К. Балтушисом «Хутор» (Боже, как покорежили этот «Хутор» в сценарных инстанциях!), начал работать с писателем Елизаром Мальцевым над экранизацией его романа, затем над «Жатвой» вместе с Г. Е. Николаевой, затем над «Двумя капитанами» вместе с В. А. Кавериным.

И дошел наконец до того, что мне доверили «Овод», уже без соавтора.

И все же в те годы мне поручали только экранизации. Однако и это было огромной удачей, потому что литературные журналы как бы вовсе забыли меня: никто не просил у меня ни очерков, ни рассказов, а о романах я уже не говорю.

Так понемногу под горестные вопли друзей стал я сползать со стези прозаика на тропу сценариста. И сполз.

Жалею ли я об этом сейчас?

Нет. Потому что считаю писательство сценариста одним из самых трудных, мудрых, глубоких писательств, какие есть на земле. Вот уж тут точно вспашка писательской целины: ничто не изведано, все первый шаг; все, что уже сделано здесь писателем, — это даже еще не путь, а только разведка маршрутов.

Все, кому я верил в искусстве, твердили, что я делаю непоправимую глупость, отходя от прозы. Терзался и я. Но прошли годы, и вот сейчас случайность, которая откинула меня в кино, кажется мне уже не столь горькой, а как бы даже предопределенной. В прозе я мог бы стать боцманом, возможно (с незначительной долей вероятия), лейтенантом. В сценарии же я каждый раз чувствовал себя Магелланом. Конечно, я не был им, но чувствовал себя из его гнезда, из этой странной, бездомной стаи. А за это одно наш брат, работник пера, должен возблагодарить судьбу. В какой бы области писательства он ни работал.

3

Я подхожу к описанию того, что́ человек моего поколения не может обойти стороной, если уж он пишет рассказы о том, что прошло.

Я пишу только то, что видел, но видел я мало в сравнении с той громадой событий, которые выпали на предвоенные и первые послевоенные годы. Я пишу правду, однако правда эта мелка в сравнении с той большой правдой, которую выявит, прояснит, утвердит дальнейшее время.

Но все большое есть сложный состав из малого: история есть тоже сложный состав из малых свидетельств, даже если они и противоречат той главной истине, которую она установит в конце концов.

Впрочем, история так часто меняет свои оценки!

Мои первые прозаические работы 30-х годов показались некоторым товарищам доста-

точно занимательными, чтобы познакомить с ними А. М. Горького. Не знаю, как отнесся к ним Алексей Максимович (он никогда не хвалил меня), но я был включен в состав редколлегии альманаха «Год шестнадцатый», которым он руководил.

И стал бывать у Алексея Максимовича, а также на заседаниях редколлегии: на его даче и в доме на Спиридоновке.

О Горьком написано такое количество воспоминаний, что мне, который знал его стороной, было бы попросту неудобно попытаться приумножить написанное. Скажу только (на основании наблюдений по редколлегии), что многие из тех, кто вспоминает о нем по принципу: «как я был близок с Горьким, как он любил меня»,— ошибаются. Алексей Максимович любил далеко не всех. И главное, далеко не всех тех, кто написал о нем медовые мемуары после его кончины. И очень любил и очень ценил кое-кого из тех, кто так и не смог написать о нем литературных записок.

Так, например, он чрезвычайно любил И. Бабеля.

Вообще-то — правду сказать — он не казался мне в те дни человеком, столь абсолютно точным в оценке литературных явлений, как о нем часто пишут. Иных порой он поднимал горячо, других порой не миловал горячо и, как мне думалось, — не всегда по праву.

Впрочем, так оно и должно быть — художнику не дано быть всеядным.

В те годы многим подчас представлялось, что нам надо крепче бороться за право писателя быть мужественней, полней и глубже в обзоре событий народной жизни. Бороться за это решительней, если принять во внимание душевное отношение И. В. Сталина к литераторам. Возможно, что это нам представлялось потому, что мы совсем ничего не знали о Сталине.

Да много ли знали о нем даже те, кто встречался с ним чуть ли не ежедневно?

И. В. Сталина я видел близко всего один раз, и именно в доме Алексея Максимовича на Спиридоновке.

С вечера группе писателей позвонил секретарь Алексея Максимовича и пригласил прибыть к такому-то часу на совещание большой важности. А когда все сошлись в назначенный час, вдруг прошел слух, что приедет товарищ Сталин.

Мы сидели с покойным Б. Лапиным и толковали о чем-то. Кажется, было это в кабинете, внизу. Помню, что я сидел в кресле и видел прихожую, где беспокоились, сновали и суетились штатские люди. И вдруг я увидел, как в эту прихожую твердо, прямо и весело вошел Сталин, на редкость до самой последней черты похожий на те известные всем портреты, где живописцы изображали его именно так: прямым, в шинели, в фуражке. Все было до точки точно: даже соратники, следовавшие за ним.

Потом все уселись за большой стол в большой комнате, начался ужин и говорились речи. Видимо (судя по напечатанным воспоминаниям), было высказано немало здравых суждений, но я ничего не слышал. Я смотрел на Сталина. То обстоятельство, что в эту минуту, именно в этот час я нахожусь в одной комнате с ним, под одной крышей, вижу, как он берет вилку, морщит лоб, улыбается, подернул плечом, что-то шепнул соседу, прислушался, снова шепнул, потер щеку, побарабанил пальцами по столу — все это до такой степени захватило, забрало меня, овладело мной, что я смотрел только на него, ничего другого не видя, не слыша.

Я следил только за ним. Люди нового поколения, может быть, этого не поймут.

Он казался спокойным, приветливым, обходительным, славным гостем. Ничего резкого, привередливого, чванливого.

Потом он встал, чтобы сказать речь. И я помню, как удивило, поразило, ошеломило меня, что Сталин, как обнаружилось, был невысокого, даже (как мне тогда показалось) малого роста. Я почему-то всегда представлял его себе высоким. Может быть, по вине живописцев, которые, в точности выписав его шинель и фуражку, изрядно увеличивали его рост.

И опять я не слышал ни слова из того, что он говорил, хотя вокруг все записывали — так и сверкали самописки и карандаши. И записывали не зря — потому что, как после выяснилось, было высказано Сталиным немало мыслей о литературе, которые на долгие годы стали цитатными.

Я не слышал их, ибо опять же следил лишь за тем, как говорит Сталин. Он говорил негромко, свободно, без назидательности, без той тяжелой внушительности, какую я слышал у стольких ораторов того времени, которые, как им казалось, подражали ему.

И в то же время говорил он как человек, который прекрасно знает, что каждое его

слово руководит, направляет и того более — отмечает некий рубеж. Останавливался, обдумывал, опять говорил, улыбался, когда на ум приходила шутка, и смеялся со всеми, когда эта шутка была произнесена.

И после ужина все продолжалось вот так же ровно, спокойно, непринужденно, но как бы на некоем внутреннем расстоянии — тут МЫ, а тут ОН. Мне удалось врезаться в группу писателей, сгрудившихся вокруг Сталина. Тогда кроме его небольшого роста поразили меня еще и сильные следы оспы на его лице.

Потом я уже ни разу не видел Сталина так близко, хотя наблюдал за ним не раз на приемах в Кремле. Но это было в торжественном отдалении.

И все же однажды я увидел его совсем рядом.

Нет, не живого, а на экране, в кино. Это была одна из самых последних съемок Сталина: Кремлевский дворец, какое-то важное заседание, зал заполнен. Сталин сидит в президиуме, но поодаль, уединенно, в стороне, я бы сказал — в отстранении от всех. Сидит один.

Объектив камеры на миг приближает его, и мы видим отчетливо и внезапно странный, колкий, недобрый взгляд, странный, колкий, недобрый зрачок.

Я не знаю, где эта пленка и о каком заседании шла там речь, но знаю, что долго потом вспоминал эту мгновенную встречу со Сталиным, может быть, самую близкую из всех встреч с ним, отмеренных мне судьбой.

И еще один раз я близко встретился с ним: я слушал его, не видя. Я слушал его по радио, и это была та самая утренняя его речь в начале войны, когда наши войска отступали по всему фронту и вокруг было столько смятения, слухов. Я помню голос странной для всех нас мягкости, задушевности и сердечности, эти запинки, это постукивание стакана, когда он отпивал воду, и это молчание между фразами, которое было громаднее, сильней, пронзительней слов и которое было диковинным, удивительным, невиданным для страны, слушавшей это безмолвие, затаив дыхание.

Видно, так уж положено, что в несчастье ты человек. Кто бы ты ни был.

Текст его речи не может дать ни малейшего представления о ней: до такой степени то, как она была произнесена, шло вразрез с той твердостью, непреклонностью, жестокостью и неколебимостью, которые были связаны с его именем.

И в то же время самый смысл слов являл собой именно эту твердость и неколебимость.

Специалисты, анализирующие стратегию Великой Отечественной войны, не могут упустить того факта, что в обычные военные элементы, то есть во все то, что обычно определяет стратегию войны — данные о наличности военных и производственных мощностей, резервов, оперативных возможностей и т. д., — обязательно должен войти такой стратегический фактор, как Сталин и значение его имени. Упорство и воля Сталина. Но как журналист, знавший войну, я не могу не сказать и о тех немыслимых жертвах, к которым порой приводили эта воля и это упорство.

Знаю, что это относится не только к войне.

Вот все, что я могу сказать как человек, повидавший Сталина. Не больше.

Но и не меньше.

4

Я не могу утверждать, что мой труд в довоенном и военном киноискусстве стоял вне внимания печати. Это было бы сказано неверно. Я получал исправно свою долю рецензий (правда, в большинстве из них не обозначался сценарист), где мои фильмы расценивались ободряюще. Но почти все рецензии были какие-то быстрые, на курьерском ходу.

Умещались они на одном газетном столбце и состояли из пересказа сюжета с последующим оценочным баллом. И в каждой рецензии отмечалось, что фильм-де неплох, но далек от кардинальных, гражданских путей искусства, от столбовых дорог, магистралей и в общем и целом от всех тех генеральных произведений экрана, о которых писались в те годы огромные подвальные и даже передовые газетные статьи.

Война кончилась, и, размышляя о дальнейших путях работы в кино, я думал, что пора бы и мне доказать, что я могу делать гражданственные картины, что и мне (самонадеянно думал я) под силу не только «сверчок на печи» (так была озаглавлена одна из рецензий на один мой фильм), а все то, к чему из статьи в статью призывалось тогдашнее наше кино: фильм крупной общественной темы.

Правда, мне очень хотелось сделать такой фильм по-своему. И вот вышло так, что мы

впервые после войны опять встретились с Ю. Я. Райзманом. Дело было после XX съезда партии, все вокруг пошло по-другому. Мы решили опять снять вместе картину — остропгражданственную на сей раз.

Но и Райзману хотелось сделать такую картину по-своему.

После долгих споров и обсуждений мы решили, что это «свое» будет заключаться в том, что в кинокартине, отражающей существенные явления общественной жизни и некоторые серьезные общественные проблемы, героем нашим будет, однако, не генеральный конструктор самолетов и не старик академик, сперва недоверчивый к новому, а потом побежденный им. Героем нашим будет жена. Да, жена, мать ребенка, да к тому же и неработающая жена.

Словом, жена — Наташа Ромашко — была намечена как положительное начало сценария. Ей противостоял Сергей, ее муж.

К концу 40-х годов образовалась довольно заметная группа людей, именовавших себя командирами производства. Эти люди и на стройках и на производстве сохраняли так называемый военный стиль (на войне, впрочем, я ни разу не видел этой манеры у лучших наших военачальников), то есть систему резкого, безоговорочного приказа, который должен быть выполнен, чего бы это ни стоило, систему окрика, острастки, угроз, предупреждений, где гнев (нередко искусственный, для поддержания темпов) играл весомую и учтенную роль.

Были тут люди разные, да и самый ход отстойки этого рода людей тоже разный. Но было и что-то общее в ходе этой отстойки. Вот это-то общее нам и хотелось показать: все то, что способствует такой эволюции, усиливает, пришпоривает ее.

И очень хотелось показать, как силой, противоборствующей такому нравственному, партийному падению (при всем внешнем благополучии служебных обстоятельств), силой вроде бы крохотной, легко преодолимой, но, как оказывается, неодолимой является жена. Да еще и нигде не работающая жена.

Мы представляли себе Сергея Ромашко человеком умным и незаурядным. Отличнейший инженер, искренне преданный делу. Он не только влюблен в труд строителя, он восхищен им.

Мы не хотели показывать человека грубого, примитивного, однотонного. Нашего инженера зритель должен был полюбить. Но, как я уже говорил, силою обстоятельств тех дней он, веселый, легкий, способный на самые удивительные по своей задорной неожиданности поступки, постепенно из года в год обращался именно в деятеля того жанра, о котором шла выше речь.

Мы предвидели возражение: как же так, мол, неработающая жена — это сила совести?! А где ж все те, кому по долгу следует контролировать эту совесть. Дайте лучше Сергею Ромашко работающую жену, члена партии. Или партийных товарищей, противоборствующих ему. Так будет правдивей и глубже.

И вот по мере работы мы, чтобы быть правдивей и глубже, отказались от первоначальной схемы. Однако не в сторону партийной жены (благо в те дни появилось множество повестей, драм и фильмов, где семейные драмы, кончавшиеся трагическим разрывом, проистекали из-за несогласия коммунистов— жены и мужа — по вопросам технологического процесса в цехе или по отношению к планам посевов колосовых), а в совершенно иную сторону. Да, мы были сверчками, сверчками домашней печи, и внутренний смысл сюжета привел нас к другому. Нам, показалось, что эволюция морального облика Ромашко в сфере служебной, партийной не могла не сказаться на его жизни в семье. Жена постепенно становится для него чем-то таким, чем становятся для него сотрудники на работе,— существом малоприметным, хоть и каждодневным, лишенным облика, интересов и того неповторимого света, которым отличается от одного человека другой человек.

Сергей и в семье становится таким, как на службе.

В целом же фильм состоял не только из рассказа об успехах и падении Ромашко по службе, но (ох, уж эти сверчки!) он вмещал в себя повесть о большой любви, которая с годами переходит в привычное течение брачной жизни, когда уже почти не замечаешь (среди огромной работы, ежедневных дел, суматохи, усталости, неприятностей) ту, которую так любил. Есть мебель, посуда, комнаты, даже дети, но нет семьи.

Фильм вышел на экран. Он имел самый большой зрительский успех из всех, поставленных по моим сценариям. Диспуты следовали один за другим, и главным образом диспуты в студенческих аудиториях.

Конечно, на этих диспутах достаточно живо обсуждался Ромашко как тип администратора и то, как ведут себя подобного рода люди на производстве, в науке, в искусстве и т. д. Признавалось удачным, что дан рисунок постепенного превращения хорошего человека в тип подобного рода начальства. Не прошла незамеченной и тема нравственного, общественного отношения жены Наташи к этому изменению внутреннего облика мужа.

Но все-таки, к нашему изумлению, в центр споров встал не Сергей Ромашко, задуманный нами как некий общественный тип, рожденный определенным временем (и, кстати сказать, еще далеко не изжитый поныне), а чисто личная, строго семейная история жизни Наташи и Сергея.

Именно эта история показалась зрителям наиболее существенной в фильме и именно на ней сосредоточился главный их интерес.

На диспутах говорилось о том, что такое семья. Как воспитать ребенка? Как должен вести себя за семейным обедом муж? В чем это постепенное охлаждение, та сила привычки и обыденности, которая разъедает былую любовь? Правильно ли поступила Наташа, уйдя от Сергея. Правильно ли поступила, вернувшись. Была ли тут вообще любовь? И можно ли извинить или нельзя извинить семейной измены?

И вдруг я понял, что наше желание (самое искреннее и горячее) сделать картину, лежащую на основной магистрали, масштабную и широкую, картину о том, в чем суть действительно настоящего советского руководителя и в чем те наносы, мусор и искажения, которые извращают эту непреложную, партийную суть,— это наше желание снова не осуществилось. Опять мы сделали семейный фильм.

И все это несмотря на то, что были у нас в картине и строительство, и электросварка, и совещания инженеров, и самосвалы, и все прочее, что было в других картинах, вознесенных на щит.

Опять мы свернули на обочину. Сверчки!

Да, невзирая на то, что картина по окончании производства была переименована в «Урок жизни» (чем подчеркивался урок, который дает жизнь зазнавшимся, потерявшим партийный облик администраторам вроде Ромашко), она, по существу, соответствовала тому, что значилось в ее первоначальном названии: «Жена».

5

Случилось, что после «Урока жизни» (хотя я и не помышлял о том, что так оно будет) все мои основные работы в кинодраматургии были работами над образом коммуниста. К ним я решаюсь отнести и попытки дать образ Ленина на экране.

Все меняется в жизни, ее ход настолько многоречив, настолько изменчивы ее отложения, что с годами меняются не только характеры, судьбы и нравы, но и (в сознании немалого числа людей) даже самые основополагающие понятия. Когда фильм «Урок жизни» был окончен, захотелось как бы расчистить, смыть отложения, дойти до истоков понятия «коммунист».

Сперва я вернулся к мысли сделать некое экранное жизнеописание, некую биографию, где рассказывалось бы о многом и сложном, о всем долгом пути коммуниста: и о том, что такое жизнь, и что такое отцовство, и что такое быть членом партии, и что такое болезнь, и смерть близких, и близкая смерть.

Но показалось тогда, что это мне не под силу, и я отложил важный мне замысел под самый конец своего кинодраматургического пути.

А отложив, я твердо решил сделать фильм о коммунисте Бобакине.

Мой замысел о Бобакине существовал давно. Я расскажу, как он появился, расскажу потому, что эти мои записки — лишь в малой степени воспоминания о людях, которых я встретил и знал, а в самом главном и крупном — о том, что я думал сделать в киноискусстве, осуществив это или не осуществив.

Как-то еще до войны я как газетчик был послан зимой редакцией в Крым, чтобы раскрыть неполадки с декабрьским обслуживанием курортников. Я ехал один на машине «ЗИС-101» из Бахчисарая в Ялту. Машина попутная и пустая — кроме меня, не нашлось пассажиров: курортный сезон давно кончился, стояла зима. Зверски рвал ветер. Вдруг пошел снег.

Шофер закурил. Это был парень Жора в лихой морской капитанской фуражке, сдвинутой несколько набок, открывавшей пышную шевелюру и длинные баки. Костюм его был пестр и небрежен: золотые канты фуражки, теплый свитер, штаны «гольф», высокие шерстяные чулки и серые туфли в калошах. Жора спросил:

— Из Москвы?
— Из Москвы.
— И где занимаетесь?
— Я газетчик.
— Заметки пишете?
— Да, пишу.
— И стихи?
Я отозвался сердито:
— Стихов не пишу.
Жора сказал снисходительно:
— Да вы не психуйте. Не хотите—будем молчать. Я ведь для вашего развлечения.

Выглянуло солнце. Сразу стало тепло. Поля были мокрые, вязкие. А потом опять пошли тучи. И опять пошел снег.

— Вот чертов климат!— сказал шофер.— Кошмар! И какого дьявола сюда курортники ездят?

Я пробурчал:

— Да ведь едут-то больше летом.

— Ну и что ж что летом,— возразил шофер.— А что тут хорошего летом? Море? Так это море аптекой пахнет. Кино — дрянь, магазины — еще того хуже. То ли дело в Москве. Вы в театрах бываете?

— Захожу.

— Вот играют небось в Москве,— промолвил, снова закуривая, шофер,— небось все, как живое. Вот актеры небось!

Возле Кокоз загудела уже настоящая метель. Кое-как одолели подъем на Яйлу. У перевала Жора решительно затормозил.

— Ехать дальше нельзя, хозяин. Надо заночевать. Мне тоже нет интереса голову поломать... Я вас к ботанику поведу.

Он помолчал.

— А сам посплю в сельсовете... Здесь справа ботаник — директор—живет. Чудак. Коммунист, а живет тут один, как мышь. Бобакин. Слыхали?

— Нет.

— Познакомитесь.

И вот мы стоим перед небольшой калиткой, сбоку виднелась табличка: «Академия наук. Шаткинская высокогорная станция лекарственных растений». Шофер постучал в окно. На крыльце появился человек лет тридцати семи, в усах, с бородой.

— Товарищ Бобакин,— сказал шофер,— привел я вам на ночлег гражданина. Они из газеты. Вы не сердитесь. Они и на полу могут поспать.

И ушел. Бобакин провел меня в комнату, заставленную шкафами. Рядом, в маленькой кухне, на плите шумел примус. На столе виднелась тарелка с котлетами; батон хлеба лежал на скатерти рядом с табачным кисетом, куском сахару, стамеской и веником.

Всюду висели таблицы и схемы. Пинцеты, тонкие острые ножи, стальные пилки, длинные сверкающие иглы виднелись на матовых стеллажах.

— Ого!— сказал я.— Да у вас тут, как в операционной.

— Это и есть операционная,— отозвался Бобакин. И стал объяснять.

Да, это операционная. Только хирургические операции производят здесь на растениях. Здесь делают срезы, прививки, кастрируют соцветия, удаляя с них пыльцу, чтобы тонкими и сложными приемами ввести в рыльце новую, нужную пыльцу. Накладывают марлю на оперированные соцветия, подобно тому как хирург накладывает повязку на послеоперационную рану.

Один человек работает в Шатке, в горах: Бобакин— заведующий, коммунист, кандидат наук, он же научный руководитель, он же младший сотрудник. Он же и сторож: никто не желает идти в сторожа — пустая зарплата.

Чем же занят Бобакин на станции? Изучает возможность произрастания в СССР иноплеменных лекарственных и парфюмерных растений. Ставит множество опытов, пытаясь вникнуть в какой-нибудь куст, в его привычки, характер, нрав, дабы путем гибридизации и отбора создать наиболее высококачественные образцы, пригодные для широкого промышленного использования.

Это химия. Но химия не в колбе, а в организме.

Бобакин открывает ящик стола и вынимает клеенчатую тетрадь, где под номерами в строчках, пестрящих латынью, рассказывается о ходе каждой из проводимых на станции работ.

И, листая клеенчатую тетрадь, я думаю о том, что скрывается за этими строчками, что таит в себе эта суровая латынь? Годы упорного труда, озаренные скупыми мгновениями, когда исследователь может сказать себе наконец: нашел! А в остальном — осечки, крушения. Месяцы наблюдений, отраженные всего лишь какой-нибудь строчкой. Да, три слова, стоящие за чередой бесчисленных дней.

В десять часов мы сели за чай. Погода не унималась. Ветер свистел пронзительно и протяжно.

Я облокотился о стол и закрыл глаза. Как это часто бывает на случайном ночлеге, мне все показалось вдруг странным, ненастоящим. Откуда они, этот дом, эти шкафы, диаграммы? Что за оказия забросила меня сюда? Два часа назад я и не подозревал о существовании этого пустынника. И через пять-шесть часов мы разъедемся и уж, конечно, не встретимся никогда. Кто он? Добр? Сердит? Умен? Глуп? Совестлив? Изворотлив? Кто он? Как идет его жизнь? Вот на столе фотокарточка какой-то женщины с пышными волосами, в кофточке и с кольцом. Кто она? Сестра? Возлюбленная? Жена? Открытки с изображением Кавказа, пришпиленные к стене. Бывал ли Бобакин на Кавказе? Или же попросту попались ему под руку открытки, и пришпилил он их к стене, дабы скрыть изъяны обоев? Подтяжки, спички, сорочка с запонками на комоде. Какие-то письма, перевязанные зеленой шелковой лентой. От кого эти письма? Почему перевязаны?

Я спросил:

— Так вы, значит, здесь живете один?

— Да. Один.

— Не женаты?

— Нет.

— Не скучно вам тут зимой?

Бобакин сказал:

— Я зимой работы не свертываю. Вот и сейчас идет на плантации опыт.

И Бобакин рассказал мне о том, как путем долгих и сложных работ по гибридизации южноамериканских и наших растений он вырастил многолетний куст, отличающийся высокопроцентным содержанием некоего лекарственного вещества. Работы Бобакина над кустом вызвали много толков в научных кругах и в специальной прессе. Бобакин был вызван в Москву, отблагодарен.

Но труд его не был закончен, шаткинский куст был всего-навсего нежным, холеным кустом. Его следовало закалить, добиться холодостойкости, дабы продвинуть в поля, на север.

И вот с годами Бобакин закалил свой куст. Два прошлых года кусты противостояли морозам: то были, правда, на редкость дряблые и маловесные холода. А вот на третий год (то есть как раз сейчас) пришли настоящие стужи. И уже четверо суток его кусты благополучно живут под сильным морозом.

— Хотите взглянуть?

Мы оделись и вышли. Всходила луна. Ветер густо гнал снег по земле. Бобакин взглянул на термометр, прибитый к стеклу веранды. Минус одиннадцать градусов. Крепко!

Мы пошли по аллейке. Огонь фонарика светил мимолетно и лихорадочно пригибаясь к земле. Я спросил:

— Сколько в общей-то сложности вы работали над этим кустом?

Бобакин подумал, прикидывая в уме.

— Лет шесть в общей сложности. Конечно, одновременно с работами над другими растениями.

Три шаткинских куста росли рядом. Бобакин согнулся над первым из них, припал к нему, застыл на минуту, словно присматриваясь к чему-то во тьме, словно прислушиваясь к биению соков, к неясному ходу жизни, идущему в таинственной глубине.

— Живет!— сказал он.

И он подошел точно так же к двум другим кустам, припадая к каждому, всматриваясь, прислушиваясь и бормоча что-то себе под усы.

— Живут!— приговаривал он.— Живут!

И даже при свете фонарика было видно, как он был счастлив.

Мы вернулись в домик и легли спать. Бобакин погасил огонь, ветер трудился над крышей, шуршал и скулил. Я долго не мог уснуть. Шесть лет. Шесть лет труда над кустом. Шесть лет упрямой, безмолвной работы. Бог мой, сколько успел я сделать за эти шесть лет! Сколько очерков, фельетонов, заметок написал, сколько чернил истратил, где только не был, чего только не испытал! Куда только не посылала меня редакция!

Я проснулся от неясного шороха. Светало. Бобакин стоял у окна, вглядываясь в нежную муть рассвета. Я окликнул его. Он сказал:

— Надо взглянуть на кусты.

— И я с вами.

Мы оделись и вышли. Ветер утих, стоял сильный мороз. Термометр на веранде показывал минус семнадцать. В неясном свете нового дня деревья казались ледяными. Туча рассеялась. Внизу, среди горных круч, неясно лежал Южный берег.

Мы подошли к кустам. Ботаник нагнулся над первым из них.

Я закурил. День начинался, снег розовел, горы очистились от тумана, стали синими, резко очерченными. Это был Крым с его

острыми контурами, с сухими ребрами горных откосов, но Крым в снегу, непривычный, молочно-розовый и прекрасный.

— Дело плохо!— сказал Бобакин про куст.

Я обернулся. Клочья синего снега лежали на соснах, раскинутых, как шатер. Бобакин припал ко второму кусту.

— Совсем плохо дело!

Он осмотрел третий куст. Он склонился над ним и все молчал и молчал, снова вслушиваясь во что-то дальнее и глухое, что ходило еще вчера вечером в этом странном кусте, и вдруг теперь замерло, стихло, остановилось, и что было доступно только уху и глазу того, кто растил, и лелеял, и берег, и склонялся над ним столько лет. Он слушал жизнь.

— Замерзли!— сказал он.— Конец!

И сразу двинулся к дому. Мы шли, мерно похрустывал лед под ногами.

— Конец!— повторил Бобакин.

Мы вернулись в дом. Ботаник зажарил яичницу, мы сели за стол. Мы ели быстро, ботаник молчал, поглощенный мыслями. Внезапно он поднял голову, и я увидел его глаза. Они были серые, прозрачно-серые. Печальный огонь светился в его зрачках: словно пылала незримая глубь, обычно темная, скрытая. Словно горело сердце. Точно в дальних омутах человека полыхал тяжелый пожар.

— Ну что ж,— сказал он,— значит, работа не кончена, как я полагал. Значит, начнем сначала.

Через два часа я снова ехал на машине в Ялту. Стояло ясное утро, но дорога обледенела, шофер Жора, в морской фуражке, вел свой «ЗИС» медленно и все повторял, хотя я и не думал торопить его:

— Не подгоняйте меня! Не подгоняйте!

Потом пониже дорога стала чуть легче, и Жора сказал про Бобакина:

— Ну и тип! А еще коммунист! Сидит, как сурок. Вокруг ни души.

— Что ж тут плохого?

Жора изумленно взглянул на меня из-под козырька золотой капитанской фуражки.

— Как — что плохого?! Какой же ты коммунист, если без коллектива? Сидит, обособился. Оторвался от масс. Продукции не дает.

— Не дает?

— Ни-ни!.. Да разве здесь место для коммуниста? В наше-то время? Когда такая стройка идет! Каждый вожак на счету... А жить, за кустами глядеть — тут коммунистом не надо быть. Это может и беспартийный.

Шоссе кружилось над ливадийскими виноградниками; где-то за Ялтой, в лесу, высилась башня большого зеленого дома. А потом мы попали в туман. Тягучие серые нити поплыли перед глазами. Шофер вел машину медленным ходом, сигналя на каждом шагу.

При этом он повторял:

— Ну и дорога! Ну и дорога!

...Я решил написать о Бобакине киносценарий. И назвать его «Коммунист». Но товарищ, к которому я обратился, сказал мне слова, которые мне показались знакомыми. Лет семнадцать назад я слышал их от шофера Жоры в морской фуражке и снова услышал их, хотя шла уже середина 50-х годов. И даже перевалило через середину.

Впрочем, я слышал их так или этак и раньше и позже.

— Зачем нам такой коммунист?— сказал мне товарищ.— Одинокий, без масс. Без эпохи, без коллектива. Кусты и яичница. И это в наши-то дни, в такое строительство!

Он помолчал. Глаза его засветились.

— Вот напишите сценарий о коммунисте, чтобы вел за собой людей. Сотни. Тысячи. Массы.

— Да не сумею я.

— Чего ж тут уметь!.. Ну, тогда вот что,— сказал мне мой собеседник, и глаза его опять засияли (человек он был новый в кино, а тут как раз вышло очередное решение об увеличении выпуска кинокомедий). — Тогда напишите кинокомедию.

— Нет, не могу...

— Ну, я не знаю — сухо откликнулся собеседник и отпустил меня с миром.

6

И все-таки я написал сценарий и назвал его «Коммунист». Правда, не о Бобакине, а о совсем другом человеке. Но в этом другом человеке, коммунисте Василии Губанове, кладовщике, ходившем к Ленину за гвоздями, я соединил все то, что видел и в людях тридцатого года, и в Бобакине, и в солдатах Отечественной войны, и в коммунисте районного ранга,— все то, о чем я хотел

писать и о чем рассказывалось в моих записках*... Хотел писать, да не написал, потому что мне отсоветовали и я струсил.

Может быть, это и к лучшему, что не написал, потому что в Губанове все это сомкнулось, как в фокусе. А может, и к худшему. Потому что, возможно, был бы тогда не один «Коммунист», а хотя бы два. И главное потому, что не надо трусить.

Я не склонен преувеличивать значение первых просмотров и успеха фильмов на этих просмотрах. Бывает и так, что фильм, несмотря на такой успех, умирает через два месяца. Но я знаю, что наш «Коммунист» не умер. Об этом свидетельствует хотя бы то, что и поныне он причисляется к лучшему.

Да, в «Коммунисте» мы с Райзманом наконец одержали победу. Мы сделали, как мне кажется, гражданский, партийный фильм, не отступившись ни на мизинец от принципов, которые мы исповедовали с молодости и которым мы верим и по сей час. Я не буду здесь говорить об этой картине — слишком много о ней говорено, и едва ли не больше всех говорил о ней я.

Скажу лишь одно: тот, кто возьмет на себя труд просмотреть картины мои и Райзмана, найдет в «Коммунисте» и «Машеньку», и «Последнюю ночь», и «Урок жизни». Найдет он и то, что мы делали каждый отдельно, потому что, вместе иль порознь, мы шли в искусстве одним путем.

Верен ли этот путь? Для нас он был верен. Правильна ли наша манера излагать свои чувства и мысли средствами киноискусства? Для нас она была правильна.

Но только для нас. Я часто слышу от молодых режиссеров: «как бы хотел я работать в манере Герасимова!» Неверно! Надо снимать не в манере Герасимова, а в своей. Надо писать сценарии не так, как писал Довженко, а так, как можешь писать их ты. Только ты!

Только твой мир — невиданный, удивительный — прекрасен в искусстве. Только то, что именно ты хотел и можешь сказать. Только те средства, которые сам придумал. Все остальное есть эпигонство, мещанство, герань в искусстве.

Эпигонство, мещанство, герань — все одно, подражаешь ли ты Репину или Антониони.

Новое время требует новых шагов в искусстве. И смешно говорить сегодняшнему художнику, принесшему в мир свое: пиши, рисуй или снимай, как это делали твои отцы, даже деды. Это значит — взять его под уздцы. Убить его силу.

Почему же так часто не понимаем этого мы, поучая молодость действовать по канонам, которые уже осуществлены, существуют, остались в истории, но уже исчерпали себя? Почему мы так долго и так упрямо учим молодых сценаристов школе, которая уже умирает или умерла?

Их надо учить не приемам, а надо учить понять, прояснить и извлечь наружу все то, что они, как художники, принесли с собой в жизнь. Искать в каждом единственное.

Вот это самое трудное, страшно, немыслимо трудное в преподавании искусства.

И вот почему, проработав на ниве такого преподавания уйму лет, я понимаю, сколь резко и кардинально должны быть изменены самые корни преподавания.

И вот почему все чаще и чаще я в мыслях своих прихожу к тому, что считаю себя не в силах учить искусству.

Слишком уж это самонадеянно!

---

* Читателю, если он терпелив, надо, чтобы понять мою мысль, перелистать прежние номера журнала, в которых были опубликованы эти воспоминания.

Юрий КАРАВКИН,
Константин СЛАВИН

Мы за авторский кинематограф

I

Авторское начало в документальном кинотворчестве — самый неясный, самый запутанный вопрос. Эпоха информационной хроники, формально признавая сценарий, приоритет автора, всей своей практикой отвергала его. Возникало много наивных споров и элементарных недоразумений. Нужен ли сценарий в искусстве, основанном на почве жизненных фактов? Закономерно ли «восстановление факта», подсказанное сценарием, и в какой мере оно отличается от грубой инсценировки? Как может автор предвидеть ход событий, не нарушив девственную чистоту жизненного материала?..

И даже вполне серьезно регламентировалось (и сейчас регламентируется!) количество написанных страниц, потребных на одну часть документального фильма (!).

Все эти «вечные вопросы», по сути дела, носят догматический и схоластический характер. Это чистая метафизика, убивающая на корню диалектическое начало документального искусства. А есть один коренной вопрос — чего ждет зритель от документального фильма? Правды, скажем мы. Но как ее выразить?

Попытаемся разобраться...

В наш бурный век непрестанного технического прогресса насыщенность каждого часа, буквально каждой минуты жизни радио- и телеинформацией такова, что она оставляет далеко позади себя не только оперативную хронику киножурналов, но и сообщения ежедневных газет и еженедельников. Собственный авторский комментарий хорошо известных событий уже больше привлекает читателя, чем лаконичные сообщения телеграфных агентств. Хочется узнать чью-то точку зрения — обобщенный и, что говорить, эмоциональный комментарий! И сегодня, нисколько не умаляя значение информационной хроники, мы с еще большим основанием и беспокойством вправе задать вопрос: чего же ждут зритель, общество от кинодокументалистов?

По нашему глубокому убеждению, не столько сообщений и развлечений, сколько о т к р о в е н и й.

Потому что документалисты призваны и бесконечно наблюдать действительность и смело, остро, мудро трактовать ее.

Потому что, превращая действительность в явление искусства, документалист в идеале должен быть всегда и непременно мыслителем.

Потому что сегодня документальное кино должно быть экранным объяснением жизни, либо спором о жизни, либо рассуждением о жизни.

Кажется, это аксиома, само собой разумеющаяся вещь, но мы вынуждены начать с нее. Ведь в продолжение долгого времени у документалистов были странные, трудные, неестественные взаимоотношения с жизнью.

Вместо того чтобы объяснить действительность, ее заставляли служить подтверждением азбучных истин и несложных концепций.

Вместо того чтобы спорить об этой действительности, всегда исполненной бурь, борений, проблем, тревог, радостей, печалей, ей приписывали неподвижность и благолепие.

Вместо того чтобы думать о жизни, рассуждать о ней с экрана, обращаясь к чувству и мысли зрителя, как говорится, «на равных», ее — действительность — пытались втиснуть в прокрустово ложе заданной схемы, называя эту схему «авторским сценарием». Стандартные сценарные положения, навязывая жизни свою схему, диктовали ей в то же время свою однозначную «философию», где прекрасное понятие «жизнеутверждение» по сути своей подменялось слащавым и напыщенным умилением. В результате на пленке возникало подгримированное подобие жизни — подчищенная, подправлен-

ная действительность, и она весьма бойко, складно, как нам казалось, даже убедительно иллюстрировала готовые формулы сценария.

Формул было не так уж много.

Скажем, «авторская» формула фильма о республике. Прогресс в промышленном производстве обязательно иллюстрировался невиданным рекордом шахтера или сталевара (рекордом, запланированным в сценарии!); достижения сельского хозяйства — раздольными пейзанскими праздниками урожая; национальные особенности той или иной республики — головокружительными скачками (независимо оттого, насколько характерен этот вид спорта для данного народа), а как апофеоз давалась большая, многотысячная демонстрация.

Эта формула (с небольшими коррективами на материал) легко прикладывалась к фильму о городе, о заводе, о колхозе, о семье и т. п.

Теория бесконфликтности, хотя она вовсе не провозглашалась в документальном кино, наиболее вольготно чувствовала себя именно в этом виде киноискусства.

Признавался и поощрялся лишь один-единственный конфликт — между человеком и природой. Человек наступает на природу, преображает, покоряет, обогащает ее. Это действительно многоликая и благородная тема. Ее героями представали достойные люди, но... Но у них всегда были одни и те же свойства, манера поведения, нрав — один строй мысли. Поэтому на экране они были одинаково бодры, одинаково бесстрашны, одинаково дружны и даже одинаково одеты в чистенькие костюмы со всеми регалиями, невзирая на обстановку, и даже всегда тщательно выбриты. Вообще небритые лица беспощадно изгонялись из фильмов, как антиэстетичный материал.

Каким кощунственным выглядел бы на этом фоне, скажем, в 40-х годах киноочерк, подобный «ПСП» молодого документалиста А. Видугириса. Его герои — геологи — очень будничны, «негероичны», на первый взгляд не очень красивы и, увы, не очень счастливы. Но как они человечны и внутренне самобытны, как по-настоящему влюблены в свое дело, в свою профессию! И вывод этот рождается непроизвольно из всего строя фильма, из того, как они думают и говорят о жизни, а не из авторских деклараций и красивеньких, прилизанных кадров.

Много говорилось о том, что документальное кино не способно выразить внутренний мир человека. И говорится по сей день. Потому что люди в большинстве наших фильмов по-прежнему оказываются разными лишь по занятиям и биографиям, но не в пример «ПСП» одинаковыми по духовному облику, по мироощущению.

Такова, к сожалению, сила непреодоленной инерции. Долго, слишком долго на экране представало некое единообразное действующее лицо, без личного характера и темперамента, без глубины, с теми среднеарифметическими достоинствами, которые назойливо прокламировались в шаблонных очерках и статьях.

Желая показать, что наш народ впервые в истории человечества трудится во имя общей грандиозной цели, многие документалисты выражали эту общность цели нивелированной общностью своих героев, придавая им тем самым унифицированные черты.

Если за последние годы документальное кино и совершило известные сдвиги, если и достигаются отдельные удачи, то преимущественно в приемах наблюдения и способах изложения жизненного материала и меньше всего — в новом подходе к человеку, к его индивидуальности. Говоря просто — люди в наших документальных фильмах все еще очень похожи один на другого, а не разные, как это есть в действительности.

И это особенно бросается в глаза, когда на экране оживает человек с его чудесной неповторимостью, с его удивительной человеческой полнотой и острой характерностью. Как глубоко в нашу душу запала прекрасная русская женщина — «Катюша» С. С. Смирнова и В. Лисаковича! Как много рассказали о нашем современнике нефтяники из документальной киноповести Р. Кармена и «люди голубого огня» из картины Р. Григорьева! Как запомнились портреты людей в документальных фильмах «Начинается город», «Мечты и судьбы», «Михаил Довжик», «Ты и я», «Жил человек», «Поэзия обыкновенного», «Розыск продолжается», «Путь в науку», «Эрьзя», «Возвращение», «Сегодня премьера»!..

Человек может быть даже и не назван с экрана. Но все равно, включенный в подлинную атмосферу жизни, наблюденный честным и взыскательным документалистом, он обязательно останется в памяти, как те безымянные солдаты из «Великой Отечественной...», снятые в самом горниле страшной и беспощадной войны фронтовыми кинооператорами.

Обладая феноменальной способностью запечатлевать, соединять и обобщать факты, наша документальная кинематография в лучших своих произведениях — о борьбе за Советскую власть, о непрестанном трудовом напряжении народа, о войне — всегда на первый план выдвигала человека. Да, у нас были и есть настоящие эпические фильмы, волнующие кинобиографии, публицистические ленты и лирические киноочерки. Они были и захватывающими и оригинальными — были откровением... пока не становились трафаретом. Так получалось, что каждая найденная в них образность быстро канонизировалась и становилась «примером» для

бесчисленных повторений. Вот эти повторения, всемогущие ключи-близнецы ремесленников, отмыкающих двери искусства — и при съемке, и при монтаже, и в литературном комментарии, и в музыкальном обрамлении,— стирали и стирают начисто авторское начало в документальных фильмах.

Мы глубоко убеждены, что именно в этом заключается первопричина бед уже не только вчерашнего, но и нынешнего дня документального кинематографа. Первопричина эта — крайняя вялость авторского начала.

II

Исключительный по своей силе и убедительности пример авторства показали Михаил Ромм и его сценаристы М. Туровская и Ю. Ханютин в документальной картине «Обыкновенный фашизм». Перевернув огромное количество архивных киноматериалов, во многом уже известных широкому зрителю, М. Ромм и его коллеги создали свое, глубокое и самобытное художественное произведение, отвечающее на многие кардинальные вопросы, волнующие человечество.

Отбор и сочетание зрительных кадров, их смелая и неожиданная трактовка, даже сама интонация рассказчика — естественная, совсем не профессионально-дикторская манера комментария, который ведет сам постановщик фильма,— все наполнено подлинной новизной, особой проникновенностью и неопровержимой силой с в о е г о ви́дения, своей оценки исторических фактов. Это ви́дение, эта оценка, эта убежденность не могут оставить равнодушным зрителя, не могут не заставить его задуматься о добром и злом начале в человеческом обществе, о себе самом, о своей ответственности за судьбу мира. М. Ромм своим фильмом как бы полемизирует с авторитарным мышлением, с ложной, напыщенной фразой. Не потому ли почти каждый кадр его картины, может быть повторенный в сотый раз, воспринимается как новый?

Мы требуем от авторской позиции всей силы и всей прелести первооткрытия.

Авторское начало подарило нам много лет назад вертовские «Три песни о Ленине», а в прошлом году — «Три весны Ленина» Леонида Кристи.

Горячим авторским чувством пронизана своеобразная лента С. Образцова и И. Грека «Удивительное рядом». И привлекающая молодой свежестью очерковая картина А. Косачева и Е. Кряквина «Сырые запахи реки». И темпераментная съемка В. Трошкина и И. Бганцева «Месяц доброго солнца». И мужественная простота рассказа о Федоре Полетаеве в картине С. С. Смирнова и В. Лисаковича «Его звали Федор». И наблюдательная работа Г. Франка и А. Фрейманиса «Репортаж года» с неожиданными ассоциациями и поворотами...

Авторское начало, как нейтрон в ядре, таится в самом сценарном замысле фильма, в его построении и комментарии — идет ли речь об очерке «Там, где жил Хемингуэй», рассказанном Константином Симоновым (режиссер С. Школьников) или в «настроенческих» съемках и монтажных сопоставлениях поэтического «Вечернего берега» В. Зака...

Авторское начало в документальном фильме... Да, о нем давно и много спорят, вокруг него ведутся дискуссии, пожалуй, с первых лет становления советского документального кино.

«Почему нельзя выдержать час хроники?» — спрашивал Владимир Маяковский. И отвечал: «Потому что она не организована. Хроника должна быть организованной и организовывать сама». Так великий пролетарский поэт утверждал роль автора в документальном кино.

В период бурного развития школы «киноков», «киноглаза», зарождения вертовской «киноправды» один видный критик, горячо поддерживавший искания Вертова, писал:

«...Режиссер, сценарий — эти термины чужды хронике...»

И тут же продолжал:

«...Я считаю, что самым правильным подходом в оформлении киновещи является тот случай, когда одно лицо выполняет функции разработки темы и предварительного плана съемок (не важно, в голове ли он имеет этот план или излагает на бумаге), затем непосредственно сам присутствует на съемках, наконец, сам монтирует картину.

При этом я считаю необходимым более, чем где-либо в другой работе, самый тесный контакт с оператором, посвящение его в существо работы, значительно большее предоставление свободы...»

Это было написано в 1925 году.

Уже в наши дни виднейший польский документалист Ежи Боссак говорил:

«Поиски особой драматургии документального фильма без использования литературного сюжета и экранизации — вот направление наших исканий. Авторство в документальном кино проявляется в самом отборе и сопоставлении фактов. Самым важным представляется мне период создания сценария, ибо тогда можно понять, какие возможности таят в себе тема и первое вступительное наблюдение. Но внесение в документальное кино литературного сюжета лишает его (документальное кино) черт подлинности. Я уверен, что влияние документального кино на художественное явилось для него полезным, в то время как влияние последнего компрометирует документальный жанр...»

Отметим попутно, что, опираясь на эти творческие позиции, наши польские коллеги сделали такие выдающиеся документальные фильмы, как «Возвращение корабля», «Музыканты», «Рождение корабля», «Когда опадают листья», «Реквием для 500 тысяч»... Родилась всемирно признанная польская школа документального фильма.

На баррикадах «киноправды» Дзига Вертов выдвинул целую систему работы с документальным материалом, и важнейшее место в ней занимала всесторонняя художественно-организационная подготовка съемки и отбор материала, производимые под каким-то субъективным углом зрения.

В полемике с игровым кино ярмарочного типа Вертов отрицал сценарий в том понимании использования литературного сюжета и «экранизации», как это делает теперь Ежи Боссак. Но и записанный на бумаге, на манжете или вообще не записанный ни на чем, творческий замысел «киноков» представлял собой осознанный выбор, стройный и целеустремленный план, определяющий отношение снимающего к данному явлению, событию, факту.

План киноков не назывался сценарием. Но насколько больше он был идейно и драматургически фундаментом фильма, чем, скажем, нормативный сценарий 40-х и 50-х годов (вспомните «формулу» фильма о республиках) или так называемые сценарии фильмов наших дней типа документальных кинорепродукций (весьма и весьма дорогостоящих!) о различных выставках и смотрах искусства, самодеятельности (скажем, «Вторая встреча», «С тобой, Россия!»), где заранее декларировалась вся система накопления и трактовки материала, даже отбор эпизодов. Ну как тут можно мечтать о самостоятельной авторской позиции!

Мы уже не говорим о неверном, с точки зрения жизненной правды, сценарном задании, где между понятиями «авторство» и «фальсификация» можно поставить знак равенства. Ложная ситуация, выраженная на бумаге, попадая в руки режиссера-интерпретатора, приобретает все постыдные черты неправды на пленке. Не хочется приводить названий, их более чем достаточно. Такой домашний сценарий, как правило, красиво и многословно, в деталях и подробностях записанный, вовсе не является сценарием документального фильма. Он может устроить только бухгалтерию и несведущих в киноискусстве контролеров, порой поражающихся небольшим количеством страниц литературного труда, за который, к их ужасу, заплачено больше, чем за печатный лист рукописного текста!

В связи с этим невозможно не вспомнить еще одно высказывание Дзиги Вертова.

«Правда — цель, — говорит он. — Писать сценарий о документальном поведении человека заранее можно, если знаешь, что́ с человеком в ближайшее время произойдет. Но это настолько схематично и приблизительно...»

Но у нас это многие знают, добавим мы. И знают в самых что ни на есть тонкостях. Знают люди, очень хорошо представляющие себе, как должен быть записан киносценарий, и меньше всего отягощенные знанием живой действительности, чувством правды, той особенной интуицией, которая не позволит соврать на бумаге и которая раньше всего выдвинет авторскую идею вещи, по словам Пола Рота, «направит внимание зрителя на определенные стороны действительности». А этот метод «требует времени для мысли и времени для отбора фактов».

III

Как же, с нашей точки зрения, должна у нас творчески и организационно осуществляться авторская работа в отборе фактов и драматургическом осмыслении материала?

Попытаемся дать ответ.

Но сначала подумаем — во имя чего?

Во имя чего сценарист вынашивает, мучительно переживает идею будущего произведения, которую он видит воплощенной только на документальном экране?

Очевидно, во имя того, чтобы сказать людям правду в самом прямом, самом наглядном, самом действенном выражении. Правду о жизни, прошедшую через «магический кристалл» сознания драматурга из целого моря хаотических и разнозначных фактов.

Некоторые сторонники «синема-верите» считают совершенно излишним этот «магический кристалл», они исповедуют автономную силу факта. На эту удочку клюнули и некоторые наши документалисты. И однажды (а случилось это почти одновременно) экран заполонили репортажи... улиц, уличной толпы с точки зрения «скрытой» камеры. Но толпа есть толпа, и сама по себе она не выражает ни автора, ни себя. Если только фильм не снимается о самой толпе. Тогда есть идея, и можно делать картину, конечно, если в замысле заложена авторская позиция. Но обаяние самого факта еще не делает произведения: ведь «синема-верите» — метод синхронных интервью и снайперских наблюдений — тоже требует авторского осмысления.

Как известно, не только факты, но и слова существуют сами по себе. Факты для документального кино — это слова, из которых строится произведение. Лишь соединенные в должном сочетании, они становятся фильмом.

Заснять же проявления жизни одно за другим — то же самое, что произносить подряд первые приходящие на ум слова.

«Хроника одного лета» и «Прекрасный май» побуждают нас смелее протягивать к людям микрофоны, свободнее разговаривать на экране, решительнее изгонять из картин немоту шамкающих ртов. Но предостережем себя от случайности бесед на экране, от претенциозной мимолетности ответов при нарочитом безразличии спрашивающего. Предостережем себя и от заранее предопределенных ответов. Нельзя предписывать людям их речи, нельзя предлагать им умозаключения, предусмотренные в сценарии. Так происходит зачастую в телевизионных передачах. Так произошло в некоторых документальных лентах, например, при разговоре документалистов с семьями космонавтов, где подсказка выглядела крайней бестактностью.

О, как важно, как дорого умение найти таких героев, говорящих с экрана, чтобы все сказанное ими искрилось самобытностью, и умом, и красотой души, и природным юмором!

Итак, нам хотелось бы поделиться своей концепцией авторской работы в документальном кино, представляющем собой драматическое выражение действительности, атакующем и разум и чувство зрителя.

Должен ли и может ли сценарий излагать все действие будущего документального фильма во всех подробностях?

Нужно ли, вообще говоря, ожидать и надеяться, что фильм станет экранным воплощением сценария? Или же на это и рассчитывать нечего?

Вопросы сии, увы, исчерпывающего ответа пока что не получили. Да они и не ставились всерьез!

Документалисты уже как-то примирились с тем, что у фильма сохраняется лишь одна общность со сценарием — общность темы. Несовпадения во всем остальном — в способе изложения материала, в конструкции, в содержании большинства эпизодов фильма и сценария — почти никого не удивляют.

К сценарию предъявляются более или менее строгие требования в момент, когда он обсуждается и утверждается Художественным советом или редакцией, то есть задолго до начала съемок. И сценарий нередко откладывается в сторону именно тогда, когда он должен оживать на пленке. При съемках фильма. И уж совсем не вспоминают о нем при монтаже снятого материала, когда съемки превращаются в фильм. Такова практика.

Она-то, вероятно, и порождала у некоторых администраторов, ненадолго забегавших в документальную кинематографию, мысль о ненужности сценария.

Ну а на самом деле?

Чтобы появился фильм, авторы должны задолго до съемок представить его в своем воображении.

И это ви́дение, замысел, цель, художественные свойства будущего фильма должны быть записаны на бумаге.

Но сценарию вовсе не следует быть пространным изложением явлений и событий, которые еще не произошли и которые, скорее всего, будут происходить не так, как они описаны.

Сценарий не должен рисовать поведение героев фильма в ситуациях «съемочного периода».

Как раз этим преимущественно и занимается сценарий в нашей повседневной практике. И чем пространнее он излагает то, что в будущем совершится перед глазом кинокамеры, чем подробнее он показывает обстоятельства жизни, тем он выглядит добротнее и внушительнее.

...И вот закончено его обсуждение, сделаны все поправки, высказаны все напутствия режиссеру и операторам... Сценарий получил одобрение «в качестве хорошей основы для будущего фильма».

И едва это случилось, автор считает свою миссию выполненной, он может расстаться со съемочной группой на долгий срок (а иногда и навсегда), расстаться на время самой трудной и решающей работы.

Он сделал свое дело — он снабдил группу документом, обеспечивающим ей доверие дирекции. И он может удалиться.

Режиссеру, администрации это почти безразлично. Они довольны, ибо без сценария нельзя, как известно, составить смету. А без сметы не может быть фильма.

А сценарист?.. Сценарист прощается с группой до нескорой встречи в монтажной, когда надо будет вновь заняться литературным трудом — писать то, что именуется текстом фильма. Дикторским текстом...

Пусть теперь все делается, как угодно,— сценаристу стали чужими последующие волнения, сомнения, поиски, радости, огорчения — все то, чем отныне будет обуреваема группа.

И самое примечательное — его освободило от всего этого не собственное равнодушие, нет, его освободила от этого сама документальная кинематография.

Программа взаимоотношений студии с литератором-сценаристом построена раз и навсегда так, что он не вовлечен в горячее, поглощающее художника дело сотворения фильма, а выступает со своего рода амбулаторно-литературной, иногда литературно-неотложной помощью. От сценариста не ждут, не требуют горения, мобилизации всей его души и таланта. И когда вдруг случается, что сценарист

сам по себе не желает отрываться от съемочной группы, ревниво и настойчиво проводит свою первоначальную идею через производственный период, это вызывает даже недовольство руководства студии.

Характер сотрудничества студии и литератора, освященный традициями хроники и нашедший правовое оформление в договоре «на написание сценария», таков, что сценариста, строго и честно говоря, освобождают от мук творчества.

И только в тех случаях, когда он сам не удовлетворен таким «освобождением», когда он находит в документальном кино свое призвание, когда совместная работа с режиссером становится настоящим содружеством художников, дополняющих друг друга, когда сценарист считает этот фильм своим фильмом,— только тогда литератор становится подлинным соавтором кинопроизведения, отдает ему полной мерой свои способности.

...Итак, группа приступила к съемкам по утвержденному сценарию.

Сразу же выясняется (мы берем наиболее типичный случай), что правда жизни, то есть предмет документальных съемок, не укладывается в ложе, приготовленное сценарием, что действительность, предстающая перед кинокамерой, не согласна с предусмотренной заранее схемой и даже вступает с ней в борьбу.

Поэтому от начала до конца съемочных работ требуется углублять, обогащать сценарий, поворачивать его, находить новые подробности, изучать новых людей, а в итоге — открывать новые пласты жизненного материала и иногда совсем по-новому строить весь фильм.

Подобная метаморфоза произошла с такими фильмами, как говорится, «большого дыхания», как «Рассказы рабочих», «Ей 25 лет», даже с полусобытийной спортивной лентой «На старте — миллионы», с фильмом «С тобой, Россия!» (сценарий которого ничего общего не имеет с тем, что получилось на экране). А ведь все это не какие-нибудь проходные короткометражки, а полнометражные, дорогостоящие ленты!

Можно, конечно, постараться во что бы то ни стало заставить жизнь подчиниться сценарию. Но мы хорошо знаем, что́ получается из подобного рода стараний. Ведь все разговоры о так называемом «восстановлении факта», вся полемика относительно инсценировок порождены нашей затянувшейся на много лет попыткой вогнать действительность в хомут задания.

Значит, документальный фильм нельзя создавать по методике игровой кинематографии. Там, действительно, сценарий может и обязан излагать все действие будущего фильма во всех подробностях. Там, действительно, фильм должен стать экранным воплощением сценария.

Но тот «исходный» литературный материал, в котором нуждается документальное кино, никак не может являться аналогом сценария игрового фильма.

Документальный киносценарий обязан выразить идею фильма, наметить его тематические очертания и главные узлы развития сюжета. Это лишь план стройки фильма, карта, по которой идут разведчики действительности — документалисты, если хотите, лоция трудного плавания в глубины жизни. Нужно, чтобы план, карта, лоция не только не обманули, но чтобы они вели по *непроторенным* путям к новым открытиям. Все это, с нашей субъективной точки зрения, не всегда нуждается в пространном изложении и уж, во всяком случае, не требует ненужной беллетризации и наивных потуг в области бумажного монтажа. Но даже в *первом наблюдении* сценарий должен увлечь режиссера, съемочную группу зорким прицелом, внезапными аналогиями, новизной композиции.

Автор сценария, освобожденный от излишнего сочинительства, должен посвятить свое время действенному сотрудничеству со съемочным коллективом. Он может стать главным, ведущим участником той работы над сценарием, которая всегда неминуема в процессе съемок. Вот тогда-то литератор и станет полноправным соавтором фильма. Тогда-то и будет обеспечено в фильме подлинно авторское начало. Тогда-то литератор и займет в документальном кино по праву заслуженное место. Тогда-то журналистско-писательское и режиссерское начала в документальном кино будут слитыми воедино, как оно и должно быть.

Что же надо сделать, чтобы вытряхнуть из сценарной работы в документальном кино все ненужное, неживое, ложное и обратить ее на пользу фильму?

Для этого, мы думаем, авторская работа в документальном кино должна выполняться теми литераторами, которые готовы отдать фильму максимум своих способностей и своего времени, а не теми, для кого документальное кино — отхожий промысел, чуждое дело, халтура...

Надо требовать от сценариста не объемистой рукописи, а активного участия во всей работе над картиной. Написанный заранее сценарий должен лишь свидетельствовать, что замысел авторов, их понимание темы, план ее решения достаточно зрелы и *реальны*, чтобы доверить и поручить им съемки фильма. Вся остальная сценарная работа должна делаться литератором и режиссером изо дня в день, пока фильм не будет закончен.

Видимо, в связи с этим необходимо изменить форму договорных отношений со сценаристом.

Наверное, это не относится к сценариям фильмов, построенных на историческом, биографическом, летописном материале. Здесь и отбор материала и монтаж его можно вести по весьма точному сценарию. Но, что греха таить, и в этот жанр производственная практика вносит свои неумолимые коррективы.

Даже такие крупные историко-документальные полотна, как «Великая Отечественная...» и «Страницы бессмертия», во многом отличаются от своих литературных первоисточников. Не потому ли в процессе сборки фильмов потребовалось участие новых соавторов?

Все это вопросы вопросов, и надо иметь мужество ставить их и отвечать на них без всяких компромиссов, а мы этого не делаем уже очень давно, только брюзжим в кулуарах просмотровых залов после просмотра очередного плохого документального фильма.

Летят на ветер денежки — и немалые, снимаются тысячи метров дефицитной кинопленки, шуршат договоры в портфелях сценаристов, следуют очередной провал на международном кинофестивале и очередное разбирательство в кинематографическом Союзе, а авторского документального кинематографа все нет как нет. И никто не думает о нем с организационно-производственных позиций. Ни комитеты, ни студии. Нужно выполнять план и вырабатывать прогрессивку, постановочные, а не заниматься реформами.

А между тем подлинно авторское участие сценариста в создании документального фильма, его творческая близость и с операторами — непосредственными творцами кадра—и с режиссером благотворно сказываются на всей картине. И в итоге может благотворно повлиять на судьбы всей нашей документальной кинематографии. У нас есть хорошие, интересные, истинно творческие работы (выше мы называли их), их еще очень мало, но они прекрасно показывают возможности авторского кинематографа.

Чтобы решить проблему авторства в документальной кинематографии, необходимо срочно, не откладывая в долгий ящик, осуществить для начала следующие меры.

Нужно ликвидировать совершенно парадоксальную систему, при которой автор, работающий на прямом жизненном материале, не может пользоваться командировками для поездки на места будущих съемок и на сами съемки.

Необходимо узаконить включение авторов в составы съемочных групп (хотя бы на какой-то период) не только полнометражных, но и короткометражных картин — основного вида документальной продукции. Если подобная практика существует в игровом кинематографе, то неужели она противопоказана документальному киноискусству?!

Назрела необходимость в создании при Высших сценарных курсах отделения для сценаристов документального кино. Накоплен огромный опыт, и его нужно передать подлинно заинтересованным, способным людям, желающим посвятить себя драматургии документального фильма.

Еще один немаловажный вопрос.

Несмотря на систему оценок фильмов по так называемым «группам оплаты» (от которых во многом зависят тиражи картин), тиражи документальных фильмов определяются стихийно, и чаще всего люди, определяющие тираж, исходят только из общественно-политической значимости темы, а не из подлинно творческих, авторских достоинств того или иного кинопроизведения.

Вообще тиражи документальных фильмов чрезвычайно мизерны. И если еще к тому же они не соответствуют объективным достоинствам картины, они дезориентируют авторов, создают возможности для конъюнктуры, а не для творчества.

Почему бы еще не подумать о том, чтобы создать на наших крупных киностудиях соответствующие условия, которые бы давали возможность сценаристу, заслужившему это право, осуществить самостоятельно, автономно, без сотрудничества с режиссером свой замысел, то есть сделать полностью авторский фильм.

IV

Дзига Вертов писал о себе так:

«Та область, в которой я работаю, наиболее неизведанная, наиболее экспериментальная область кинематографии.

Путь, которым я иду, в организационном, техническом, бытовом и во всех прочих отношениях требует нечеловеческих усилий. Это наиболее неблагодарный и, поверьте мне, очень тяжелый путь.

Но я надеюсь на своем участке фронта победить формализм, победить натурализм, стать поэтом не для немногих, а для миллионов непрерывно растущих людей».

Говоривший это человек, наш Вертов, стоял у истоков не только советской, но и мировой документальной кинематографии. И нынешние западные «синема-верите», и «директ-верите», и все разновидности «киноправды» вышли, так сказать, из колена Дзиги Вертова.

А теперь, к сожалению, мы наше документальное первородство упустили. И подчас с легким сердцем эпигонствуем.

Появился замечательный «Красный шар» Ламориса, и мы откликаемся на него целой серией филь-

мов о взаимоотношениях ребенка и окружающего мира в стилистике и духе Ламориса.

Появилась у поляков картина «Рождение корабля» — мы выпускаем точно такую же картину «Док». Наш «Чугун», как две капли воды, похож на польскую картину «Сталь». Карабаш делает «Первые шаги», и мы едем в музыкальную и другие школы со своей синхронной аппаратурой.

Послышались на парижской улице интервью о счастье, и мы беседуем у микрофона на эту же тему.

Правда, если у Руша фильм так и не разъяснил вопроса, то у нас многоопытный зритель заранее знает, что ответят ему с экрана по этому поводу.

Где же наши открытия, наши откровения?

Отбирая фильмы для международных кинофестивалей, мы стараемся выбрать картины, которые, по нашему разумению, как-то и чем-то похожи на зарубежные ленты. Динамикой, легкостью, какой-то нездешностью формы... И проваливаемся, потому что заимствование и подражание никогда не приносили славы.

Мы убеждены, что только авторские картины, только подлинное вдохновение, идущее от наших идей, нашей жизни и наших сердец, от нашей фантазии и нашего мышления, могут вернуть былую мировую славу советскому документальному кинематографу.

Автор должен прийти в документальное кино!

Уважаемый товарищ!

В № 1 журнала «Искусство кино» за 1966 год мы обратились к нашим постоянным читателям с просьбой помочь в составлении планов на будущее.

Для этого мы просили прислать в редакцию ответы на следующие вопросы:

1) Какие разделы журнала Вам наиболее интересны?
2) Ваши советы, предложения журналу?
3) Где Вы работаете, где учитесь?
4) Где проживаете?

Мы просим тех читателей, кто не успел еще ответить на эти вопросы, прислать нам (на почтовых открытках) свои соображения и пожелания.

С приветом

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА
«ИСКУССТВО КИНО»

Наш адрес: Москва Г-69, ул. Воровского, 33.

А. ВОЛОДИН

Оптимистические записки

В кино я попал после ряда неприятностей в другой области искусства, но я — оптимист. Какая бы со мной ни случилась беда, я тут же начинаю соображать: а чем же это хорошо? В любой беде должно скрываться и нечто перспективное, иначе быть не может — диалектика.

Зачем я стал писать эти записки? Затем, что учусь бороться со своими трудностями и хочу поделиться опытом с окружающими. Кроме того, в процессе жизни у меня отстоялось несколько твердых суждений об искусстве: я должен изложить их товарищам по работе, не то вдруг эти суждения изменятся, тогда будет поздно.

БЛАГОДАРНОСТЬ КИНЕМАТОГРАФУ

Если человек приходит в кинематограф с другой работы, все производит на него, во всяком случае первое время, необыкновенно хорошее впечатление. Любому нормальному человеку, пришедшему со стороны, здесь интересно все. Интересно на репетициях, интересно на съемках, интересно в монтажной; даже когда становится скучно, интересное может появиться неизвестно откуда, в любую минуту. Потому что здесь много интересных, талантливых людей. Это коллектив талантливых людей, причем каждый талантлив в своей области, и потому каждый может хоть чем-нибудь удивить другого. Я не люблю этакой горькой иронии: «У нас в кино, знаете...» У нас в кино Разнообразно, Оживленно, Увлекательно, Трудолюбиво. Почти никогда не скучно.

Попав на студию, я сразу стал общественным человеком: выступаю на собраниях, пишу заметки в многотиражку.

Создатель фильма — режиссер. Тихо или шумно колдуя в течение года, именно он определяет характер и качество фильма. Однако, на худой конец, режиссер может и не уметь ничего, кроме как использовать способности других людей, так много вокруг разнообразных людей и их способностей. Так оказывается возможным странное явление, с которым я познакомился во время студенческой практики на одной из периферийных студий: режиссер — пустота. Пустота эта была наполнена самолюбием, но это нерабочее качество. И вот огромный коллектив талантливых людей вынужден наполнять собой, своей кровью эту частицу пустоты. Иначе их общее дело окажется таким же пустым.

И вот картина живет, по артериям ее толчками струится человеческая кровь. А частица снова пуста, и раздувается радужно и бесконечно, как свойственно пустоте, и ждет, кто еще наполнит ее своей кровью, ведь теперь, после удачи, она имеет на это уже большее право.

Поразительна сила коллектива талантливых людей. Операторы и звукооператоры, художники, композиторы, актеры и гримеры, режиссеры первые и вторые, и ассистенты, и комбинаторы, и сценаристы — мастера, таланты, скромные люди с горячей кровью, гордитесь собой.

Иной раз начинает казаться, что стоит свести этих людей вместе, дать им время разобраться между собой — и картина сама вырастет, как чеховская оглобля, если воткнуть ее в землю Малороссии...

Мои твердые суждения об искусстве отчасти вытекают из обстоятельств моей жизни, поэтому начну с них. Добрый кусок жизни, до шестнадцати лет, я провел в семье, где

меня кормили и любили, однако полноправным ее членом я не был. Кроме того, взрослые в этой семье были нервные люди и время от времени сгоряча выгоняли меня из дому. Возвращался я только на другой день, когда обо мне начинали беспокоиться. В этой моей неполноправной жизни искусство было чем-то высшим, нежели все остальное, только оно помогало жить. Вот так я и буду смотреть на него всегда. Остальные его функции, включая критику пороков и недостатков общественной жизни, для меня имеют смысл только рядом с этой главной целью: помогать жить.

На Таганской площади находился двухэтажный желтый храмик искусства, филиал Малого театра. Первый спектакль, который я увидел, — «Без вины виноватые». После него я не спал ночь и через неделю, скопив деньги, которые мне давали на школьные завтраки, еще раз пошел на этот же спектакль и опять не спал ночь. И в третий раз пошел на «Без вины виноватые», мне и в голову не приходило пойти на что-нибудь другое.

Казалось, это единственное, ничего такого другого на свете быть не может. Меня не интересовало, что происходит в желтом храмике в другие дни недели и что и зачем происходит в других театрах. Тогда еще и в голову не могло прийти, что искусство можно производить изо дня в день, деловито и озабоченно, выполняя квартальные и годовые планы.

Главным человеком в жизни был для меня старший брат. Однажды он спросил меня мимоходом:

— Пастернака читал?

— Нет.

— Почитай...

Я учился тогда в пятом классе. Я стал читать стихи, пожалуй, самого сложного и трудного из русских поэтов. Понимая почти все слова в отдельности, я никак не мог понять, что они значат, составленные вместе. Я знал многие стихи на память, но по-прежнему не понимал.

Когда, зарабатывая право вернуться домой, я слонялся по Самотечным переулкам, моему подавленному состоянию отвечал дождь. Я любил стоять под навесом и слушать. Вот так однажды я понял стихи Пастернака про дождь.

Ужасный!— Капнет и вслушается,
Все он ли один на свете...

Потом понял еще про дождь:

Как носят капли вести об езде
И всю-то ночь все цокают да едут,
Стуча подковой об одном гвозде
То тут, то там, то в тот подъезд, то в этот...

Потом — все остальное про дождь:

У капель — тяжесть запонок,
И сад слепит, как плес,
Обрызганный, закапанный,
Мильоном синих слез...

А наступила зима — начал постепенно понимать стихи про снег:

Только белых мокрых комьев
Быстрый промельк маховой,
Только крыши, снег и кроме
Крыш и снега — никого...

И чем дальше, тем больше:

И никого не трогало,
Что чудо жизни — с час!

Лет пять подряд каждое лето, каждый вечер я ездил на трамвае в Центральный парк культуры и отдыха. Там, в белой раковине, иллюминированной электролампочками, играл военный духовой оркестр под управлением лейтенанта Гурфинкеля. Все потрясения, какие содержит в себе музыка, я испытал здесь. Однако удовольствие это было тайным и стыдным, я знал, что военные оркестры пристало любить маленьким. Однажды я попал в парк с друзьями из класса. Они остановились возле оркестра послушать. Я трясся, вдруг они по моему виду догадаются, что это парковое мероприятие и есть моя жизнь!.. Они ничего не заметили.

До сих пор больше других музыкальных инструментов я люблю трубу. Она ближе всех человеческому голосу. Поэтому фильм «Звонят, откройте дверь!» — про трубача.

БЛАГОДАРНОСТЬ ДЕРЕВНЕ

Читая книгу, в которой речь о деревне, мы, горожане, испытываем волнение, оно приходит из каких-то забытых щелей памяти. Деревня стоит непосредственно на земле, воды земли омывают ее посредством рек и речек, травы и деревья земли растут в ней непрерывно, в самые страшные времена. Небо смотрит на нее пристально, как никогда не смотрит на города, оно словно тщится искупить свою вину за неполадки в погоде. Осень, весна, зима и лето здесь значат больше, чем в городе, они проявляются в полную свою силу. К переменам их

погод в деревне приглядываются и прислушиваются деловито, но вместе с тем незаметно принимают в душу вкрадчивую ежесекундную их прелесть.

Те же, кому деревня вручает дар прокричать о ее бедах и воспеть ее красоту, счастливы среди художников. Только для этого надо прожить в ней не год, не два, а детство и юность.

Не считая военного времени, когда деревня — это просто часть войны из снега и гари, я прожил в деревне всего год, когда работал учителем.

Еще в школе мне стала представляться такая картина: покрытая снегом деревня, изба, за окном валит снег, а я сижу, читаю книги. Я учитель, но учу не так, как принято, а по-своему, отдаю ученикам все и т. д. Окончив школу, я купил билет на имевшиеся в наличии семнадцать рублей, хватило до станции Уваровка, и пошел в РОНО.

Как ни странно, меня без специального образования взяли учителем русского языка в деревню Вешки, километрах в семи от станции. Там я сразу попал в конфликтную обстановку. Завуч, молодой математик, за бутылкой водки открыл мне глаза на директора школы: это был солдафон, который в армии заставлял талантливого композитора чистить отхожие места, а теперь такие же порядки намеревался завести в школе. Однако потом директор за чашкой чая открыл мне глаза на завуча: он был сыном попа, хотя скрывал это, и поставил себе задачу стать директором школы. Не будучи в силах присоединиться к той или другой стороне, я остался вне партий, в одиночестве, и теперь в моем распоряжении была заваленная снегом деревня с книжками из школьной библиотеки и сельпо, где я мог купить четвертинку и соевые батончики для закуски, чтобы вечером выпить. Странно пить одному: выпил, закусил, подумал в тишине о том о сем, и совершенно неизвестно — пора ли еще выпить или пока рано. В компании это получается само собой...

И все же мне повезло, что я остался в стороне, уклонился от клокотания страстей местного значения. Как заразительна суетность! Иссушающее тщеславие, изощренная зависть, обезумевшая мелочность — это как болезнь, заразиться может любой. Ощущение единственности жизни незаразительно, как здоровье.

Я не владел методикой преподавания, поэтому у меня, как правило, не хватало материала до конца учебного часа, последние минуты я мучился и томил учеников. Однако я был тогда до краев набит стихами и жаждой, надо и не надо, все свое передавать, вталкивать в окружающих. По вечерам в избе, где я снимал комнату, я стал читать своим ученикам книги, растолковывал их, как мог, начал приучать их любить стихи. И за год основательно приучил.

За все, за все тебя благодарю я:
За тайные мучения страстей,
За горечь слез, отраву поцелуя,
За месть врагов и клевету друзей...

Тогда я сам не понимал этих стихов вполне.

БЛАГОДАРНОСТЬ АРМИИ

В этом возрасте не случайно многие бросают свой институт, в который поступили с трудом, меняют работу, уезжают в дальние места и возвращаются обратно — жизнь представляется огромной, возможности ее неисчислимыми, решиться пожизненно существовать только э т и м, только з д е с ь странно и дико. Лишь много лет спустя станет ясно, что э т о и з д е с ь может наполнить жизнь целиком.

Я успел полгода проучиться в Авиационном институте, поработать разнорабочим, провел год в деревенской школе, когда же пришел срок призыва в армию, я был этому рад. Я хотел идти в армию, я совершенно не знал, что мне с собой делать дальше. Так пускай берут и решают все за меня, как хотят.

Не могу объяснить да не могу уже и почувствовать, как я тогда любил театр. Но я был уверен, что никаких театральных способностей у меня нет. Однако в этом наступившем состоянии отчаянности и безразличия к своей судьбе я вдруг решился и подал заявление на театроведческий факультет. Подать на какой-нибудь другой, более творческий, было бы кощунством.

На собеседовании меня спросили, кто мой любимый режиссер, я сказал — Вахтангов, хотя знал его только по опубликованным воспоминаниям. Образ его был ошеломителен, тєснил сердце. Я рассказывал о нем, что знал, пресекаясь и задыхаясь, в руке у меня была ручка, она дребезжала по чернильнице, у меня ее отнимали, но я снова ее хватал и дребезжал по чернильнице.

Меня приняли. Но через два месяца пришла повестка в армию, в тот год призывали с первых курсов.

Сколько есть на свете историй, которые и вспоминать не следует, о которых рассказывать смешно, так они бессмысленны и непоучительны. Такою осталась бы и эта история, если бы сюда не вмешалась судьба.

Судьба — это я называю условно. Некоторые говорят, что ее как бы и нет в буквальном смысле, что все в руках самого человека. И трудно возразить. Но все же почему тогда так часто мы употребляем слово «судьба»: «Не судьба», «Верю в судьбу», «Не верю в судьбу», «Такая судьба»... Вероятнее всего, что-то за этим скрывается.

Судьба. Так назовем то стечение обстоятельств, которое помогает больному животному найти среди всех трав именно ту, какая ему нужна.

В данном случае искала сама трава. Самой траве понадобилась эта встреча. Когда судьба натыкается на нерасторопное животное, она идет на все.

Однако я не сразу понял, что тут замешана судьба. Я и подумать об этом не мог, когда меня разбудила тетка: просили к телефону.

— Я вас не разбудила? — спросил женский голос.

— Ничего.

— Я могу позвонить позже.

— Кто это говорит?

— Это не важно, вы меня не знаете.

Девушка стала что-то расспрашивать про деревню; я подумал, что она оттуда, может быть, учительница, но она стала вспоминать моих школьных друзей и то, что я на днях кому-то сказал, шляясь по 1-й Мещанской, и я совсем сбился с толку, гадая, кто бы это мог быть.

— Просто вы мне приснились, — объяснила она.— До тех пор пока вы получили повестку. А что было дальше, я не знаю: как раз проснулась. Вот я позвонила узнать, когда вам призываться.

— Скоро, через пять дней.

— Жалко.

Мы говорили по телефону долго. У нее был странный мягкий голос. Она шутила почти незаметно, так что я даже не сразу понимал.

— Давайте встретимся,— сказал я.

— Давайте,— сразу согласилась она.

— Хотя, пожалуй, лучше не нужно.

— Почему?

Это было трудно объяснить. А я подумал: скоро идти в армию, надолго, года на три, а там неизвестно, что будет. И я испугался, вдруг девушка слишком мне понравится. Может быть, это кем-то специально устроено, чтобы я увидел ее именно теперь. А девушка окажется созданной и присланной для меня и только для меня, но слишком поздно. Она представилась мне в белом платье, как в стихотворении:

Ты появишься у двери
В чем-то белом, без причуд,
В чем-то, впрямь, из тех материй,
Из которых хлопья шьют.

Объяснить это было трудно, но я попытался. А она не поняла, или сделала вид, или пропустила мимо ушей.

Я подумал и решился: хотя бы увидеть, что я потерял...

— А где?

— Около клуба МГУ.

— Вы меня знаете?

— Нет.

— Вы меня не видели?

— Нет.

— Как же мы друг друга узнаем?

— Ну, я — такое маленькое, серенькое...

— А как я к вам подойду?

— А просто подойдите, как за папиросами.

Мы встретились. Она, и правда, оказалась маленькая, но не серенькая, а коричневая— пальто коричневое и глаза коричневые.

Увидев ее, я сразу успокоился, страхи мои были напрасны.

Оказалось, что она все знает обо мне от моих школьных товарищей, которые теперь учились с ней в институте.

Мы пошли по улицам, я стал трепаться и довольно свободно, потому что она не была слишком хороша собой. Но зато она все понимала и смеялась, когда было нужно.

Так мы походили по улицам еще один вечер и еще один. А на третий она все время кашляла, была нездорова.

— Видишь, какая у тебя будет болезненная же...—проговорила она и запнулась.

Я не разобрал и переспросил.

— Что?

Она покраснела и не ответила.

— Да что ты сказала, я не понял.

— Я сказала: «Вот видишь, какая у тебя будет болезненная жена».

Я обалдел. Жил у родственников, и, кроме прорезиненного плаща, у меня ничего не было, а через два дня я уходил в армию, а знакомы мы были три дня.

— Ты мне будешь отвечать на письма?— спросила она.

— Буду,— пообещал я, но подумал, что отвечать придется не очень долго.

Машина с призывниками отходила в шесть часов утра. Меня провожала только она одна. И это все, что я оставляю на гражданке? Больше никого?

Машина тронулась, и она побежала за ней по улице.

Но вдруг мотор заглох, машина остановилась, и она тоже остановилась и, прислонясь к водосточной трубе, стала смотреть издали...

Нашу часть повезли за Москву и разместили в бывшем имении. В первое же воскресенье я получил от моей знакомой письмо, что она приедет ко мне и чтобы я пришел ее встретить.

Я пошел. Увольнительных нам еще не давали, так что я нарушал дисциплину в самом болезненном ее пункте.

На дороге, довольно людной, я встретил капитана Линькова. Это был черный человек, с металлическим голосом.

— Товарищ боец, ваша увольнительная,— остановил он меня.

— Увольнительной у меня нет, но я договорился с девушкой, что встречу ее.

— А ну — в часть.

— Я не могу, товарищ капитан. Я обещал, что приду ее встретить. Наложите на меня любое взыскание, но потом.

— Товарищ боец, я вам приказываю вернуться в часть,— сказал он металлическим голосом.

Поодаль стали останавливаться прохожие, мне было неловко, что он так кричит.

— Товарищ капитан, неудобно, слушают люди, я пойду, а вы потом сделайте, что хотите, я отсижу на гауптвахте, сколько нужно. А сейчас я пойду...

— Товарищ боец! Станьте по команде «смирно»!— вытянулся он передо мной.

И я вытянулся по команде «смирно».

— Я вам приказываю...

— Простите, товарищ капитан,— попросил я,— все-таки я пойду. Не надо кричать, неудобно. А потом я на все согласен.

Он схватился за кобуру.

— Я пошел, товарищ капитан,— сказал я, страдая от мелодраматичности этой сцены.— Простите меня, пожалуйста.

И пошел. Стрелять он не стал.

Когда я вернулся, меня стали держать в казарме, не водили на чистку лошадей и хорошо кормили. Где-то, видимо, решался вопрос, что со мной делать. Но так ничего и не сделали, и я снова стал ходить на строевую подготовку и в конюшню.

Впоследствии оказалось, что капитан Линьков — человек необычайной порядочности и смелости, во время войны он стал командиром полка, и все его любили. Он убит.

От девушки приходили письма одно за другим. Тогда я написал, что люблю ее. Но она попросила, чтобы я об этом больше не говорил, а просто рассказывал о своей жизни, о товарищах. Я стал описывать товарищей, и это ей понравилось. В ответ она присылала мне переписанные от руки стихи и рассказы Хемингуэя, чтобы мне было что читать.

Лицо нашего отделения определяли трое ребят с Горьковского автозавода. Зайцев— длинный, с приятным лицом, ловкий и мягкий в обхождении, Пестин — очень смышленый красивый парень и Суродин —черный, цыганистый, он был страшно деликатен и поразительно тонко чувствовал музыку, стихи, особенности любого человеческого характера. Долгое время, когда я слышал слова «интеллигентный человек», я сразу представлял себе его. Теперь представляю себе Михаила Ильича Ромма.

В армии рядовой все время не один: день и ночь — один из тысячи, один из трехсот, один из десяти. Несколько лет подряд — это трудно. У меня надолго осталось странное смешанное чувство: приверженность к уединению и одновременно непривычка к одиночеству.

Здесь все живут очень рядом, здесь все друг о друге понятно, никому ничего не скрыть. Поэтому, кроме немногих, у членов такого сообщества развивается чувство порядочности. Особенно на фронте, там — чуть приветливей повел себя с командиром, незаметно уклонился за счет другого — значит ты уклонился, может быть, от смерти, переложил кровь и боль на другого. Склонность к этому угадывали сразу и не прощали.

Театр и стихи, которые я любил в старших классах школы, казались мне настолько

выше всего, что эту их особенность и необычайность я начал чувствовать своей собственной особенностью и необычайностью. Армия сделала меня исполнительным, добросовестным, обыкновенным, рядовым. Армия навсегда внедрила чувство, что я не лучше никого, такой же, как все, и все примерно такие же, как я, в главном. И теперь если я в чем-то получаю какую-нибудь привилегию, а потом лишаюсь ее, я примиряюсь тут же: я не лучше других, все такие же, как я.

— Для кого вы пишете, на кого вы рассчитываете, что вас поймут? — спросили меня как-то научные ребята.

— Все!

— Это невозможно,— сказали они.

Конечно. Но хочется, чтобы вот э т о поняли все, кто по обстоятельствам своей жизни мог бы это понять.

В город по увольнительной нас отпускали довольно редко, один раз в несколько месяцев. В воскресенье внушительный гарнизон обрушивался на маленький городок (нас перевели сюда). Городские женщины неохотно отвечали на ухаживания даже среднего комсостава, не говоря уже о рядовых. Да и зачем им были эти лихорадочные уличные знакомства на срок действия увольнительной! Так женщины стали для нас (не скажу за всех, но во всяком случае для меня) существами высшего порядка. Увольнительной я пользовался для того, чтобы просто постоять на улице или на бульваре, смотреть, как они ходят, слушать, как они разговаривают, смеются...

Когда же после войны я увидел, что эти существа высшего порядка могут быть и несчастливы,— я был потрясен. Несколько лет подряд я писал о женщинах. До сих пор я не избавился от этого солдатского преклонения перед ними. Артистка Галя Волчек как-то мне сказала: «Ведь ты такой, какая-нибудь на тебя посмотрит, ты и готов, потому что тебе кажется, что другая на тебя уж не посмотрит».

Однажды к нам в полк пришел лектор. Он попросил найти человека, который знает стихи Маяковского. Ему предложили меня. Он научил меня вовремя подниматься и иллюстрировать его лекцию стихами. Так я в будний день попал в городской Дом Красной Армии.

После лекции, днем еще, я сидел с увольнительной в кармане на садовой скамейке. Немного наискосок на другой скамье сидела компания девушек. Они о чем-то уговаривались, хихикая, потом одна пересекла дорожку и села рядом со мной. Что я начну к ней приставать — это было им ясно. Но в будний день один в городе я был безопасен. Я решил не унижаться. Я сидел, не глядя на девушку. Я думал о том, что я — личность ничем не хуже их, что я люблю Достоевского и Пастернака, что у нас в школе были такие же девочки, перед которыми я не стал бы унижаться, и т. д. Независимо посидев так достаточное время, я решил посмотреть, кого я поставил на место. Это была школьница. Такой я не встречал в своей жизни и едва ли когда-нибудь встречу. Она была красивая, серьезная, умная, все могла понять и сама была такая же, как я. Когда я потом рассказал о ней в отделении, Суродин так ее назвал: «Звезда».

И я не мог подняться и уйти достойно. Я заговорил с ней и сказал, что понимаю, в чем дело, что она просто поспорила с девочками... Мы разговорились, подруги прошли мимо, позвали ее, но она махнула им рукой. А я говорил и говорил, я торопился, потому что до этого, мне казалось, я молчал всю жизнь. Она обещала прийти к казарме в воскресенье, но не пришла.

Однажды летом в воскресенье нас строем повели в Дом Красной Армии смотреть кино. Я отбился, чтобы полтора часа неполноправно бродить по городу. К концу сеанса я подошел к ДКА, чтобы незаметно просочиться в строй и вернуться в казарму. Когда открыли двери кинозала, я окаменел, ошеломленный: солдаты-мальчики выскакивали до предела возбужденные.

— Что такое?

— Война! — кричали мне в ответ.— Сейчас объявили, война с Германией!

Война! Это значит — далекие дороги, поля, незнакомые страны, это значит — отчаянность, смелость, свобода и, наконец, после победы — домой!

Мы шли в казарму строем, но пели, хохотали и были счастливы, и командиры нас не останавливали. Было смешно, что женщины у дверей и ворот, глядя нам вслед, плачут.

Мы сидели в бетонированных дотах старой линии обороны под Полоцком. Ходили слухи, что Буденный уже взял Варшаву, Ворошилов подступает к Берлину. Война вот-вот

могла кончиться без нас. Мы требовали политрука, мы спрашивали, когда же мы наконец выступаем. Немецкие самолеты тихо летали над нашими головами куда-то в тыл и там сбрасывали бомбы.

Вскоре нас подняли по тревоге и повели назад к Полоцку. Белый город стал красно-черной развалиной. Женщины с тяжелыми мешками, спотыкаясь, шли по городу. Я представил себе, как, согнувшись под мешком и спотыкаясь, по кирпичам бредет та девушка, «Звезда». А ей пристало ходить только прямо, пощелкивая каблучками и высоко держа голову...

Через некоторое время нас повернули и повели обратно в доты. Это было первое окружение.

Тяготы войны я переносил терпеливо, как интеллигентный человек. Я стыдился быть хуже кого-нибудь другого. Оживление войны и готовность к победам даже немного дольше, чем у товарищей, держались во мне. Моя бодрость злила друзей. Меня ругнули, и я притих.

И верно, в эти первые месяцы самое уместное и достойное было молчать. В действующей армии очень мало разговаривали, отступали молчаливые люди. По мере сил молчали и раненые и умирающие.

Теперь я много пропущу. О войне я не буду писать. Слишком трудно и больно, слишком много крови, проникающих и слепых ранений, смерти, голода, горя. Писатели моего поколения прожили на войне главные годы своей жизни, лучшую половину молодости. С тех пор они пишут о войне снова и снова, многие ни о чем другом и писать не могут. Вот в их книгах написано и обо мне и о моих друзьях.

Мы придумывали, балдея и заходясь от этих разговоров, как обставить встречу после войны, если кто-нибудь из нас придет к другому домой. Ни слова не говоря! — к буфету, за бутылкой водки, которая специально стоит! И молча! — у порога!— выпить по стакану!

Встречались, но не так, проще, уже шла жизнь.

Была одна жизнь, я уже не знал, что делать с ней, и хотел другой жизни. И она началась — в армии и была огромна, казалась бесконечной. Но вот и она кончилась, я уже думал, что и сам кончился вместе с ней. Но настала третья — и снова так огромна, и конец только-только еще начал проглядываться. И то — не ошибка ли?

Не отсюда ли, от ощущения бесконечности этой жизни, — вера в бессмертие? Может быть, эта вера — просто привычка жить?

БЛАГОДАРНОСТЬ ТЕАТРУ

После войны я пошел в театр не сразу. Я, помнится, боялся: это была моя прежняя жизнь, возвращение к ней должно было дать мне немедленное и полное счастье. А если нет? Если я уже не способен испытывать прежние чувства?

Я пошел на «Пигмалиона» в Малый театр. Это был тогда самый интересный спектакль, в нем были заняты крупные артисты, и играли они хорошо, и пьеса была необыкновенно остроумна, и зрительный зал был круглый, при входе в него кружилась голова.

То, что я увидел, не имело ничего общего с тем театром, который я помнил, который все эти годы существовал в моем воспаленном воображении. То, что происходило в помещениях с рядами стульев, нескромно, неискусно притворялось театром. Лучше было оставаться от этого в стороне. Больше я в театр не ходил.

По существу, театр — это незабываемые впечатления, которые могут длиться минуту, но остаются в памяти навсегда. Только ими живет театр, только ради них мы смотрим средние, и интересные, и даже талантливые спектакли. Не сознавая того, мы ждем незабываемого впечатления, которое составит кусок нашей жизни. Потому что театр— это трубить во все трубы души...

В театральный институт я не вернулся. Но не потому, что разочаровался в театре, а потому, что потерял к тому времени много крови, здоровья и память. Быть посредственностью в театре я не хотел, стыдно, а на большее я рассчитывать не мог.

Переписка с московской знакомой, которая провожала меня в армию, с перерывами длилась всю войну. Ее письма я оборачивал и перевязывал, их становилось все больше, уже было трудно носить в вещмешке. Пропали они позже, в гражданке. Родственники

решили, что они старые, не нужны. Я их долго искал.

Она пришла ко мне в госпиталь и испугалась, какой я стал худой и тихий. Я тоже испугался, увидев ее: к тому времени она уже наголодалась и хлебнула всяческого горя.

За терпеливость ко мне в госпитале относились хорошо, поэтому нам разрешили пообедать вместе в комнате сестры-хозяйки, нянечка принесла туда два обеда. Девушка была так голодна, что стеснялась есть. Я вышел, чтобы она поела одна.

Я совсем был тогда плох. Я подумал, что сам-то как-нибудь проживу, но портить жизнь кому-то рядом с собой?.. Я решил, что жениться вообще не имею права. Так я и сказал этой девушке.

Она ответила мне:

— Я и сама бы за тебя не пошла. Живи себе, как хочешь. Понадобится — напиши, приеду, надоест — уеду и слова не скажу.

Но когда меня выписали из госпиталя, я как-то сидел у них дома, и мать в ее отсутствие сказала мне:

— Она так переживает, плачет. Не лучше ли было бы вам...— и не договорила.

Я понял, что она хочет сказать. Но как быть, возразить, что нет, не лучше? Неудобно. Да и зачем, мы же договорились с дочкой, что жениться не будем, пускай лучше она сама об этом и скажет.

— Расписаться? — говорю я. — Конечно, почему же нет.

Когда дочь вернулась и узнала от мамы об этом решении, она оживилась и принялась хлопотать по хозяйству. Я стал смотреть ей в глаза, чтобы она вспомнила о нашей договоренности. Но она ничего не вспоминает. Расписаться решили прямо сейчас, это даже интересно. Я сказал, однако, что мой паспорт у родственников, но мне сказали: «Привези». Я решил поехать вместе с ней, чтобы поговорить на улице, но ей некогда.

Я поехал один и по дороге успокоился, наверно, ей неудобно перед соседями и родными, что вот я хожу, а чего-то не женюсь. Хочет, чтобы была печать в паспорте? Ради бога, мне она не мешает, я же все равно не собираюсь жениться.

Так это произошло. И стало счастьем всей моей дальнейшей жизни.

Говорят, что сейчас молодежь распущенная. Оставляю этот вопрос в стороне. Но так ли уж верно и хорошо было в годы нашей молодости?

Одна сторона любви была для нас как бы незаконной, несуществующей. В старших классах школы, да и в институтах отношения с девушками были у нас неимоверно целомудренные.

После выпускного школьного вечера мы шли по улице и поспорили: кто первый возьмет девчонку под руку. Я собрался с духом и взял под руку девочку, всегда отставшую в учебе. И был уверен, что она начнет отбиваться, и будет смешно. Но она отбиваться не стала, а, наоборот, потянула меня в переулок, в парадное своего дома. В этом парадном мы проводили вечера в течение трех лет. Девушка была предусмотрительная и хорошо знала, что можно и чего нельзя. Правда, моя страсть делиться всем своим со всеми, на кого я натыкаюсь, сказалась и здесь. Неуспевающая ученица, которая в школе делала по двадцать ошибок в диктанте, полюбила Блока и стала учительницей литературы.

А вот история обратного порядка.

В школе погас свет, и я натолкнулся на нее в двери коридора. Когда же свет загорелся, я увидел ее — уже любя. Она училась в шестом классе.

Несколько лет я ходил по вечерам мимо зеленых дощатых ворот, где она стояла в желтом берете. На третий год я подошел к калитке и, глядя на лампочку — на нее не мог,— сказал:

— Мне нужно с тобой поговорить.

— Пожалуйста,— сказала она и отступила во двор.

— Только не сейчас,— испугался я,— завтра.

— Хорошо,— согласилась она.

— После шестого урока,— разошелся я.

И на это она согласилась.

После шестого урока она ждала на лестнице. Я стал спускаться к ней, но не мог остановиться и пробежал по лестнице вниз.

— Ну, ты идешь? — позвала ее подруга.

— Сейчас, минутку,— сказала она в ожидании.

Я снова собрался подойти к ней и снова не мог остановиться и пробежал по лестнице вверх. Тогда она ушла.

На улице я догнал ее.

— Давай поговорим...

— О чем?— удивилась она.

Подруга засмеялась.

Я встретился с ней много лет спустя, совсем недавно. Изменилась она мало. Замуж не выходила, сначала — от гордости, не так за ней ухаживали, потом — от холодности, никто не оказался ей нужен. Сейчас ей вообще никто не нужен, кроме тихих, добродушных родителей. Из своего района в городе она никуда не выходит: в театр — далеко, не стоит, а магазин, парикмахерская, работа — все рядом.

На улице я попросил разрешения поцеловать ее. Пускай закроет глаза и вообразит на минуту, что это тогда. Она стояла настороженно, заранее отталкивая меня, коробясь неприличием всего этого.

Очевидно, чувство любви, которое может стать радостью человеческого существования, поначалу не отказывает себе в праве поиздеваться. Подурачит, поводит за нос, собьет с толку, заморочит, десять раз обманет, а потом уж — перед кем искупит свои забавы, а перед кем и нет. Так и проживут и думают, что все в порядке.

И снова морочит: вон идет девушка — золотоволосая, платье треплется по ветру, она трубит в трубу... А это она просто пьет из бутылки молоко, идет из магазина. Ну и что, ведь могла же идти и прекрасная девушка с трубой, это же случайность, что не прекрасная и не с трубой. А вот на вокзальной скамейке задумалась, печально склонила голову... Ну и что, ведь могла сидеть и тихая, печальная, склонив голову, — и лицо было бы у нее не одутловатое после портвейна.

Далее, видимо, не будет случая вернуться к вопросу о современной молодежи. Поэтому — коротко: ходят слухи, что она циничная. Но дело в том, что у этой пресловутой молодежи внутри есть свои поколения, которые различаются между собой, и очень существенно.

Друзья моего сына совсем иные, нежели те, кто кончал школу несколькими годами ранее.

Сына я уважаю и давно, хотя он только что стал взрослым. Не боюсь испортить его похвалой. Он одержим наукой, которой занимается с десяти лет, поэтому скромен: видит перед собой такие непреодолимые высоты, что особенно гордиться какими-нибудь своими достижениями не может.

Излишки своего ума он уделяет шуточкам. Они бывают короткие и развернутые. Он любит пожить «в образе», например — восторженной туристки, или председателя колхоза, или представителя очень маленькой страны. Но главный предмет для шуток — это отец. Он сочиняет на меня пародии, похоже и смешно.

Однако если уж он уважает человека, то предельно. Так он уважает поэта Коржавина, артиста Юрского, профессора Шанина.

При нем нельзя ругаться или злиться. Раздражение как по мелким, так и по крупным поводам дико и неприятно ему. Видимо, мир в его представлении гармоничен. А глупое и подлое — что же, гармония мира и это включает в себя, значит, и на это можно смотреть широко, смело и с юмором.

После госпиталя я подал документы в Институт кинематографии. Кино — это не очень искусство, не очень серьезно, попаду — хорошо, не попаду — нестрашно.

Перед экзаменом по специальности я досыта наелся хлеба (какой-то поддельный он был, сладкий).

Задание было — написать рассказ, однако с непривычки к такому количеству хлеба я почти сразу почувствовал, что меня тошнит.

Преподаватель, который вел экзамен, обратился к поступающим:

— Что вы делаете, сразу пишете? Вот посмотрите на него. Он думает!

Думал же я о том, что меня тошнит.

Я успел написать около страницы, не подступив даже к началу задуманной фабулы. Пришлось отдать эту страничку и уйти.

Через несколько дней я пришел за документами. Девушки со старших курсов, которые там околачивались и были в курсе дел, рассказывали, что какой-то парень, солдат, написал потрясающий рассказ, всего одна страница, все в подтексте.

Для обучения сценарному (как и всякому другому) искусству время было трудное. Мы учились сочинять такие истории, где будто бы что-то происходит, но на самом деле не происходит ничего. Мы знали такие секретные пружины, которые замыкали всякое событие на себя, отключая его от реальной жизни. Мы страстно решали конкретные технические проблемы: способ проведения трассы, метод выполнения плана, чем больше страсти в решении конкретной проблемы, тем больше убежденности, что все

остальное в порядке. Самые большие темы жизни нам стали казаться мелкими, а крохотные — крупными. Мы готовились утверждать утвержденное и ограждать огражденное. Для этого у нас были творческие дни, просмотры иностранных фильмов и Чехов, у которого мы учились. Но у него герои пили чай и незаметно погибали, а у нас герои пили чай и незаметно процветали. Главный наш девиз был: «Все хорошие и всем хорошо». Нам и в голову не приходило, что цель искусства — не изображать жизнь лучшей, чем она есть на самом деле, но добиваться, чтобы она стала лучше, кому бы она ни казалась достаточно хорошей.

Кто мог тогда знать, что жизнь, самые тайные пороки и болезни ее не могут остаться неотраженными в искусстве. Как двойные звезды, жизнь и искусство соединены невидимой тканью. Если эту ткань попытаться растянуть, рано или поздно она все равно сократится и искусство нанесет свой запоздалый и потому особенно жестокий удар. Так, сейчас книги, посвященные трудным годам нашей истории, кажутся односторонними и мрачными.

При распределении меня зачислили в сценарную мастерскую, где за солидную зарплату мы должны были писать сценарии. Я понял к этому времени, что писать их не могу и не буду никогда. Увернувшись от зарплаты и обязанности заниматься искусством, я пристроился редактором на киностудию научно-популярных фильмов в Ленинграде.

Так прошло много лет. Я вел трудную жизнь упорядоченного войной интеллигента с язвой желудка, которая вдруг прободилась по дороге в баню, с плохой памятью, что всегда будет осложнять мне работу, с устоявшимся отсутствием юмора: если в компании кто-нибудь обращается ко мне с шуткой — я погибаю.

Вспоминая что-то военное, я рассказал приятелю, как после ранения в легкое я не мог дышать и решил, что вот сыграл в ящик, и подумал: если бы мне дали прожить хоть один год, что я успел бы за этот год сделать, теперь я знал, чего стоит минута жизни!.. Это было смешно вспоминать, с тех пор прошло уже много лет. Но потом, когда приятель ушел, я стал подумывать на эту тему, и мне стало странно, что мысли, которые казались такими важными, теперь смешны. Да и смешны ли они? И что это со мной стало и как я бестолково живу...

Примерно через год я закончил книжку рассказов. Затем стал писать пьесы, одну за другой, довольно быстро. На это я решился случайно. Заведующий литературной частью театра имени Пушкина в Ленинграде И. И. Шнейдерман предложил мне написать пьесу и стал приглашать меня в театр на спектакли. Я не получал от этого большого удовольствия, хотя теперь считал, что по своей собственной вине: опустился, охладел. Пришло, однако, время отчитаться. Я знал, что не владею сюжетом, беспомощен в композиции, пьесы у меня не получится. Но из порядочности следовало что-нибудь сдать, хотя бы одно действие, чтобы стало ясно, что я хочу, но не могу. Но за первым я с разгону написал еще несколько действий и через месяц кончил пьесу «Фабричная девчонка».

Почему она далась мне сравнительно легко? Думаю, вот почему. Я в данном случае писал о том, что, мне казалось, понимают не так, как нужно. Вам кажется это хорошим? Нет, это не так хорошо, как кажется. Вы считаете это плохим? Вы ошибаетесь. Ибо нет ничего скучнее, сказал кто-то, чем, сидя в зале, выслушивать изложение идей, с которыми вы заранее согласны. А когда начинаешь писать, споря с привычным взглядом на вещи, это невольно заставляет посмотреть непредвзято и на другое, и на третье, и на многое еще.

Тогда я был еще убежден, что важно и интересно только то, что происходит с другими, хорошо бы не похожими на тебя людьми, и хорошо бы где-нибудь далеко. А то, что происходило в моей собственной жизни, не важно и неинтересно. Но потом мне показалось, что кое-что можно упомянуть и личное.

В последующих пьесах было все больше личного, и я понял, что это нестрашно, а иной раз и напротив: чем больше ты черпнешь из своей души, тем, может быть, больше заденешь другие, чем откровенней о себе — тем точней о других. Ведь мы живем на одной планете, в одной стране, такой особенной, не похожей на другие. Если просто перечислять общее всем — получится несколько томов, если же перечислять различное — справочник среднего размера.

За что полюбили Евтушенко, Вознесенского? Они стали писать очень от себя, свободно выражая все особенности своей натуры.

Необыкновенно личной и в то же время поразительно популярной и общезначимой стала поэзия Булата Окуджавы. Он положил начало созданию фольклора городской интеллигенции.

Народ, очевидно, становится все интеллигентней, поэтому Окуджаву поют все: школьники и милиционеры, девушки и работники аппарата.

В древности поэтов называли певцами: они сами сочиняли стихи и мелодию, сами пели их и сами себе аккомпанировали. Но постепенно отпала необходимость личного исполнения, затем отпала мелодия, стали не обязательны даже рифма и размер, а иной раз даже мысль и чувство — сама поэзия стала служить недостойным целям... Тогда она спохватилась и велела: воссоединяйте меня!

В нашей стране первым это сделал Окуджава.

И вот молодое поколение вслед за ним уже несколько лет создает свое собственное искусство, которое не нуждается ни в чем, кроме способностей и гитары. Молодежь сама заботится о чистоте и качестве своего искусства. В районном Доме культуры собираются сотни молодых людей, многие с магнитофонами. Называется это мероприятие — конкурс туристских песен. Со сцены в одиночку и хором исполняются песни о том, как хорошо в палатке. Но главное — не эти песни, не ради них сюда собираются, но прежде всего — ради нескольких талантливых певцов, имена которых популярны, как имена футболистов. Владельцы магнитофонов просят их из оркестровой ямы: «Поправь-ка микрофон, третий сверху, белый». И полторы тысячи человек ждут, пока певец поправит все микрофоны, потому что это тоже общая забота: распространение и утверждение своего искусства.

Кинодраматургия — увы, самый несубъективный, не личный род литературы. Сценарий — нечто вроде стенгазеты, его лепят, навалясь, все. Мы научились говорить от имени молодежи, от имени народа, но разучились говорить от своего собственного имени. До тех пор и будут спорить, искусство ли сценарий, пока его не станут писать так же лично, как стихи и прозу. Если ты стыдишься себя, не считаешь важными свои собственные мысли и чувства, наверно, надо менять специальность. Я решил писать от первого лица. Кому-нибудь понадобится — берите. Не понадобилось — что делать.

Это все я понял позже. А тогда путался только еще в первоначальных трудностях драматургии. Многие из них породило долгое господство рассудочного, старательного способа составления пьес.

Я пришел к выводу, что желательно не притягиваться к колышку идеи, вбитому вдали, а отталкиваться от сложившегося в пьесе положения, писать лишь то, что вытекает из этого положения само собой, закономерно. Тогда есть надежда сохранить цвета и полутона жизни. Да и сама идея может в конце концов возникнуть более жизненная, неожиданная и существенная, нежели была задумана поначалу.

Это умение свойственно режиссеру Товстоногову. Точнее, иначе работать он и не умеет. На первых репетициях он не любит вспоминать текст пьесы. Он предлагает актерам действие, мизансцену, исходя из того, что д о л ж н о произойти, не может не произойти в данной сценической ситуации. И он страшно доволен, если оказывается, что по пьесе действительно так дальше и следует. Но поэтому для него почти невозможно ставить пьесу, в которой нарушено естественное течение жизни ради идеи, даже очень высокой. Тогда его предложения актерам начинают вдруг не совпадать с тем, что следует по пьесе. Значит, он должен нарушать логику жизни, а на это он не способен.

Это важное для художника качество.

...Но вот, по мере того как пишешь, одна ситуация, одно столкновение — иногда не главное, побочное, случайное — высекают искру, пишутся с большей легкостью, чем другие. Значит, это и есть самое важное, главное в твоей истории. Еще одна сцена о главном. И еще одна. Потом — все сцены о главном. А второстепенные надо выкинуть.

А когда не ладится работа, чувствуешь себя так: все еще с тобой разговаривают, здороваются, а тебя уже нет, ты уже не стоишь уважения, только этого никто еще не знает. Так, я боюсь Олега Ефремова, который верит в меня слепо и непонятно. Я знаю его десять лет, но он до сих

пор для меня загадочен: он очень разный, и все его разное, на мой взгляд, хорошее. В детективной литературе загадочны негодяи. В жизни, наоборот,— вот такие разнообразно положительные люди.

БЛАГОДАРНОСТЬ НЕДРУГАМ

Начиная с первой, все мои пьесы были ошибочные, их систематически ругали в момент появления, и много времени спустя, и даже до того, как была окончена работа, впрок.

Никогда не перестану благодарить за это своих недругов. Почему — объясню по порядку.

«Фабричную девчонку» ругали за очернительство, критиканство и искажение действительности. Если бы ее не ругали, я наверняка вслед за ней написал бы еще одну «Фабричную девчонку» и еще одну. А как же? Она пользовалась успехом у зрителей, ее любили играть актеры, да и легче делать то, что ты уже умеешь. Вот так иногда закругляются и кончаются писатели, так начинается ложь; идут годы, мы меняемся, мы думаем иначе, видим и слышим иначе, значит, и писать надо иначе.

Но благодаря моим критикам мне пришлось взяться за пьесу совсем иного характера — похожая на прежнюю просто не была бы осуществлена. Еще до того как я закончил пьесу «Пять вечеров», возникла формула, что это злобный лай из подворотни. Однако там не оказалось лая, не было критиканства и очернительства — она вне этого, ниже этого или выше, как угодно. Тогда формулу изменили: «Да это же маленькие, неустроенные люди, пессимизм, мелкотемье». Так и повелось: все, что я делаю,— мелкотемье и пессимизм.

По отношению к «Старшей сестре» обвинение пришлось опять перестраивать. В одной газете написали даже, что здесь я выступаю против таланта.

В последней пьесе — «Назначение» — был оптимизм совершенно явный, это комедия. Ее ругали неразборчиво, но категорически, за все вообще.

В этой ситуации таится сложность: еще в ходе работы ты прикидываешь, как смогут исказить смысл того, что ты пишешь, начинаешь искать способы оспорить эти возможные обвинения. В этом есть даже какой-то азарт. Однако спор твой бесплоден, потому что исказить можно все.

Из-за всего этого я действительно едва не перестал быть оптимистом, что для меня погибель. Но зато сумел еще раз оттолкнуться от себя и начал писать иначе. Во-первых, в другом виде искусства — в кино, что само по себе открывает новые возможности. А во-вторых, я стал овладевать новым строем сюжетного мышления, который возник в литературе.

Мне кажется, что в искусстве наступает пора взаимопроникновения пластов: например, драматического и комедийного — это стало уже обычным, но также — реального и фантастического. Была фантастика научная (Жюль Верн), социальная (Уэллс), теперь фантастика становится эмоциональной, нравственной, духовной, какой угодно— это один из современных способов сюжетного мышления.

И еще чем я обязан недругам. Обвинения в приземленности и очернительстве были, разумеется, потешны. И все же каждый раз, в расчете на предстоящие сложности, приходилось увеличивать запас прочности в смысле доброты и любви к персонажам пьесы. Я старался писать об этом больше, чем нужно, запас прочности грозил стать уже чрезмерным. Но, кажется, чрезмерным он стать не может.

Жестокое, ничтожное, подлое можно описывать в той степени, в какой это обеспечено запасом доброты и любви, как бумажные деньги должны быть обеспечены золотым запасом. Достоевский имел право на Смердякова и папу Карамазова, потому что у него были Алеша, Настасья Филипповна, и Мышкин, и мальчик Коля. Толстой писал Каренина и Наполеона, и судей, и чиновников, и суетных подлецов, потому что была Наташа Ростова.

Поэтому писать лучше о тех, кого любишь. Тогда посредством почти только этих персонажей можно сказать многое о многих. Если сильно любим герой, то враги его будут вызывать такое же сильное негодование.

Театр и кино — искусства скорее эмоциональные, чем интеллектуальные. Драма— не разговорный жанр. Главное начинается тогда, когда актер получает право молчать, а зритель и без того все поймет. Считается, что спектакли Брехта интеллектуальны. Он и сам так считал, но, мне кажется, ошибался. Да, он анализирует и растолковывает про-

тиворечия жизни. Последовательно, трезво, с цифрами в руках. Но вдруг — песня! Которая есть страсть его, гнев его, протест и мука его души! Это все равно как после рассудительного доклада — с разбегу головой об стену!.. Но нет, смотрите, он опять взял себя в руки, опять трезв и доказателен. Чтобы затем снова от гнева и горя — головой об стену!

Дерзкое величие и единственность человеческой жизни для нас то и дело заслоняются повседневностью, которая ровна. Но художника должна занимать не она, а трагизм и дерзкое величие жизни, которые через повседневность проступают.

Искусство по сути своей — вызов человека небытию, неизбежной смерти, необжитой пустоте мироздания. В простейшей форме такой вызов — отчаянные, счастливые, хриплые песни-крики Эдит Пиаф, пожилой, неизлечимо больной женщины. Незадолго до смерти Вахтангов сидел на репетиции «Принцессы Турандот» и, согнувшись от боли, кричал актерам: «Это—смешней! Это—смешней!..»

Ты художник — значит ты не имеешь права выйти на площадь и взывать: «Мне плохо, помогите мне!» Учись бороться со своими несчастьями, ругайся, ори во всю глотку, пой песни, учи бороться других.

Даже если искусство показывает человека в беде — и тогда оно помогает жить. Вот я пришел в кинотеатр со своими неприятностями и обидами, но смотрю на экран и думаю: «О н устоял. О н преодолел. А я-то что!..»

Лишь ненормальный психически человек может утверждать своим творчеством, что жизнь ужасна. Только помогать жить. Потому что другой жизни—вместо этой—не будет.

Это необходимо ради того, чтобы люди, создающие все ценности жизни, ощущали свое единство. Ради идеалов, которые человечество пронесло через тысячелетия, через средневековье и фашизм. Ради поступательного хода жизни, ломающей на своем пути все, что противится ей, что лишает ее бушующей полноты.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Л. ТАРАСОВ

Голубой экран и живое слово

Телевидение должно показывать, на то оно и «ви́дение» — эти слова можно услышать и от дикторов, ведущих передачи, и от теоретиков, занимающихся проблемами нового искусства.

Не делайте передач, которые можно смотреть с закрытыми глазами, не «заговаривайте» их, не превращайтесь в филиал радио — просят телезрители в письмах, поступающих на телестудии.

«Изображение — основа телевизионной передачи»,— утверждает старейший кинооператор А. Головня. Подобные же мысли высказывает кандидат искусствоведения Р. Ильин, посвятивший анализу творческих возможностей телевизионного изображения целую книгу.

«Кино и телевидение,— пишет итальянский критик Ренато Мей,— ...подчиняются одним законам искусства, говорящего посредством движущихся изображений».

Сходных высказываний можно привести множество. Кажется, все ясно.

Телевидение родилось из желания человека видеть как можно больше и как можно дальше. Телевизионный экран похож на своего старшего брата — кинематограф. Изображение — главное, к чему должны стремиться служители «одиннадцатой музы».

Но так ли это?

Не находимся ли мы в данном случае всего лишь во власти привычных представлений? Попробуем разобраться.

Без сомнения, в техническом, прикладном телевидении изображение доминирует. Миниатюрная телекамера, опущенная в нефтяную скважину, пересылает на поверхность только зрительную информацию. Рассматривая на телевизионном экране, присоединенном к телескопу, поверхность Луны, астрономы не ждут, что она заговорит человеческим голосом. Студенты, наблюдающие за ходом операции у телевизора, не требуют, чтобы хирург тут же комментировал свои действия.

Но на диспетчерском пункте железнодорожной сортировочной станции дежурный уже не может довольствоваться только одним телевизионным изображением — даже различной крупности и на нескольких экранах. Стоит ему заметить что-то неладное на путях, он хватается за телефонную трубку. Ему необходимо живое слово, объясняющее причину задержки или аварии.

Когда же мы имеем дело с телевещанием — будь то документальная передача или телеспектакль,— без слова, без комментария обойтись здесь, как правило, совершенно невозможно.

Попробуйте выключить звук во время передачи, и вы сразу ощутите, насколько беднее будет ваше восприятие происходящего на экране. А многого вы просто не поймете. Ясно, что слово в телевидении дополняет изображение, действенно помогает ему.

Практика «живых» телевизионных передач ежедневно утверждает особое значение слова на голубом экране. Внутренние тенденции развития телевидения, по существу искусства документального, ведут к тому, что слово все более властно пробивает себе дорогу к телезрителю. Мало того, оно подчиняет себе изображение, становится ведущим компонентом.

Эта мысль впервые была высказана на страницах журнала «Искусство кино» три года тому назад Ираклием и Мананой Андрониковыми в «Заметках о телевидении» (1963, № 2). Проанализировав практику телевизионного вещания, они пришли к выводу, что сегодня основа телевизионного искусства — «обращенное к зрителю слово».

Когда я познакомился с этим утверждением, мне оно поначалу показалось по меньшей мере курьёзным.

Позднее я встретился со сходными мыслями в трудах зарубежных авторов.

Французский кинорежиссер Марсель Л'Эрбье в своих исследованиях также называет телевидение скорее искусством звучащего слова, нежели искусством изображения.

Видный итальянский теоретик Анджело Д'Алессандро свою книгу «Телевизионный сценарий» начинает вопросом, основывается ли телевидение на «картине, комментируемой словом», или, наоборот, на «слове, комментируемом изображением». Приведя большой отрывок из телевизионной постановки, где целая сцена проигрывается внемую, он не отрицает, что на одном только изобразительном ряде тоже можно долго держать внимание телезрителя, «но при одном условии: все, что зритель видит, уже имеет для него определенную эмоциональную нагрузку. А для этого слово — средство незаменимое».

Д'Алессандро делает вывод, что диалог в телеспектакле — более сильный инструмент управления зрительским вниманием, чем изображение. Телевидение — преимущественно искусство слова.

Так ли это?

Обратимся к практике.

Начиная десять лет назад работу на Ленинградской студии я ни на минуту не сомневался, что телевидение — это искусство изображения. Как можно меньше слов, больше иллюстраций — требовали мы от авторов телевизионных сценариев.

Но вот мы задумали передачу под названием «Поют драматические актеры». Она делалась тогда, когда мы еще и не подозревали, что слово на телевидении не случайный гость. Естественно, мы искали возможность как можно богаче украсить передачу изобразительно.

Поначалу мы думали решить ее в эстрадном плане. Изобретали сюжет, который оправдал бы появление драматических актеров в роли певцов. Потом хотели просто усадить действующих лиц за стол и попытаться как бы случайно завязать «непринужденную» беседу. Были припасены иллюстрации. Но потом как-то неожиданно для всех выяснилось, что все это лишнее. Мы пришли к очень лаконичной форме — концерт с «выступающими» между певческими номерами. Актеры «без грима» выходили к зрителю, в живом рассказе напоминали свою, если можно так выразиться, певческую биографию — и пели. Вот и все. Оказалось, что непринужденный, искренний разговор воздействует гораздо более волнующе, чем обилие картинок на экране. Для нас такой вывод был тогда неожиданным и очень поучительным: никогда еще не было столько взволнованных откликов от телезрителей. Они благодарили студию за возможность провести целый вечер с давно любимыми артистами, услышать их голоса...

Передача, несомненно, удалась.

Давайте припомним, какие телевизионные передачи запали в память, по-настоящему взволновали нас.

Нет, это не фильмы: хотя мы охотно смотрим их дома, они во многом проигрывают на маленьком экране. Не трансляции идущих в театрах спектаклей: чувствуется, что это репродукция другого искусства. И даже не футбольные матчи: на стадионе мы с бóльшим энтузиазмом болеем за любимую команду.

Запоминаются передачи грандиозных событий, дискуссии, увлекательные выступления бывалых людей и специальные телевизионные постановки, в которых рассказу, повествованию уделяется гораздо больше внимания, чем в обычной драматургии.

Нельзя не согласиться с И. и М. Андрониковыми, которые «рычагом», «поворотным кругом», «основой телевизионного искусства» предлагают считать «обращенное к зрителю слово».

Телевидение уже начинает определять свои законы. Оно разбило «четвертую» стену, которая всегда ощущается в театре. Телевизионный экран, сделав зрителей участниками передачи, ликвидировал непременное условие кино — не смотреть в объектив, в лицо зрителю. С экрана телевизора можно вести беседу — полчаса, час... Мы часто убеждаемся на практике, что превосходный рассказ в кадре никакого дополнительного иллюстративного ряда не требует. Почему это так?

Телевидение, как никакое другое искусство, особенно внимательно к человеку. Наш современник выходит к камере и делится со зрителями своими мыслями. И зритель охотно слушает его — слушает, если выступающему действительно есть что сказать и говорит он, что называется, от сердца.

Человек обычно дается на экране телевизора крупным планом. А человек — это мысль, значит, в первую очередь слово.

И работу над телевизионной передачей, на мой взгляд, целесообразно начинать со своеобразной «разведки» выступающего. В зависимости от того, насколько человек подготовлен к участию в передаче, в конечном счете определяются композиция сценария, жанр, изобразительная форма передачи в целом. Если у нас есть выступающий, умеющий говорить легко и свободно,— режиссеру нечего ломать себе голову, какими картинками

его закрыть. Разговор в кадре без всяких иллюстраций — самая лучшая форма для такой передачи. Пример — музыковед Светлана Виноградова. Эрудированный, влюбленный в музыку человек, она умеет заразить своим отношением к опере любого телезрителя. Фотографии и другой изобразительный материал она использует в очень ограниченном количестве — только для того, чтобы мы представили себе зрительно, как выглядел певец, о котором она так великолепно рассказывает. Ей даже никакой фон в студии не нужен. Одним только словом она приковывает вас к экрану. И порой то, что следует после ее рассказа,— опера, поставленная зрительно эффектно,—смотрится и слушается с меньшим интересом.

Но так можно поступать только тогда, когда выступающий говорит действительно интересно. Это большая редкость!

На телевидении, как нигде, в наибольшей мере проявляется современная тенденция к интеллектуализации искусства. Этим советское телевидение выгодно отличается от западного, где, по словам Д. Кросби, «все предназначено для зрения и ничего для ума. У грядущего поколения будут глаза размером с дыню и никаких мозгов».

Именно слово активизирует восприятие показываемого на экране, заставляет людей думать, проникать в глубины мысли. Телевидение всеобъемлюще по своей тематике, потому что словом можно выразить многое.

Попробуйте сделать фильм об элементарных частицах. Это очень трудно. В фильме вы сможете продемонстрировать богатую фантазию режиссера, возможности комбинированных съемок, но вам не удастся заглянуть в истинные процессы, происходящие в микромире. А на телевидении с помощью рассказа специалиста телезритель внутренним взором увидит гораздо больше, чем можно рассмотреть на самом деле. Тут только надо помочь ему двумя-тремя документальными фотографиями: например, показать зафиксированное движение частиц в камере Вильсона.

Или еще одна тема, с которой мы также столкнулись на практике: радиоастрономия. В Пулковской обсерватории есть уникальный радиотелескоп, который, собственно, телескопом назвать можно условно. Он скорее напоминает забор из больших пластинок, расположенных полукругом. Есть еще приборы-самописцы и осциллографы. Но они имеются почти в каждой лаборатории. Вот и весь изобразительный материал. В кинофильме он займет не более минуты экранного времени. Но проблем, которыми занимаются радиоастрономы, много. Тут и исследование Солнца, и проникновение сквозь плотную облачную завесу на поверхность Венеры, и прослушивание «голосов» отдаленных галактик... Каждая проблема по-своему увлекательна, как вообще увлекательны рассказы о Вселенной. Наша студия организовала получасовую передачу о радиоастрономии. Конечно, она состояла в основном из рассказов ученых на фоне радиотелескопа. Изобразительный материал был минимальным, а передача оказалась интересной. Помогло слово.

И так повсюду. Даже фильмы, специально снятые для телевидения, строятся на преобладании диалога.

Телевидение может максимально сохранить текст автора при инсценировке литературного произведения, развернув повествование на много часов. Термин «повествовательная драматургия», рожденный на Ленинградской студии телевидения, все больше и больше приобретает права гражданства среди творческих работников студий страны. И тут слово ведет за собой все остальные компоненты.

А проблема правдивого восстановления событий в документальном телевидении? Она также не может быть решена без главенствующего положения слова. Практики телевидения совершенно справедливо говорят, что восстанавливать прошедшие события на телевизионном экране можно главным образом путем рассказа. И ни в каком случае не заставлять участников события разыгрывать его заново перед камерой. Путь восстановления прошлого с помощью «символов-заменителей», по-моему, претенциозен и не может быть использован в качестве универсального приема. Зрителю очень скоро надоест ходить по местам прошедшего события и домысливать действия погибшего героя по деталям одежды и следам ног на снегу...

Я понимаю, что развиваемые здесь положения во многом дискуссионны. Первое возражение, которое напрашивается само собой: не приведет ли утверждение ведущей роли слова только к рассказу, к беседе, вытеснив изображение с голубого экрана.

Если мы обратим особое внимание на тщательный отбор выступающих, сумеем создать условия, при которых люди не будут выглядеть никудышными актерами, то встреча в домашних условиях с такими собеседниками никогда не наскучит, как никогда не надоест умная беседа с другом.

Вспомните выступления С. В. Образцова в одной из «Эстафет новостей». Он рассказывал о гастролях своего театра за границей. Встретились они с королевой Бельгии и преподнесли ей в подарок чайник с петухами, купленный в Столешниковом переулке. Можно было бы и фотогра-

фию чайника показать, и портрет королевы, и еще уйму всяких иллюстраций. Ничего этого не было. Было яркое, взволнованное слово. И мы представили себе и встречу, и чайник, и королеву...

Никакое радио не заменит радость встречи с живым человеком. Вам непременно захочется увидеть выражение его глаз, мимику, жесты — словом, рассмотреть его. А вот передачи без слов долго не выдержишь. Они воспринимаются как явление, противоестественное для телеэкрана. Даже японский фильм «Голый остров», в котором нет ни одного слова,— фильм, сделанный мастерски — совершенно не прозвучал бы по телевидению.

Подчеркивая главенствующую роль слова на телевидении, я ни в коем случае не хочу сказать, что слово — единственное выразительное средство в новом искусстве.

Но в каждом синтетическом искусстве есть один компонент, одно искусство в синтезе искусств, которое ведет за собой все остальные. Точно так же, как в опере помимо пения и музыки есть драматическое действие, декорации, свет, костюмы, грим, которые обогащают оперный спектакль, на телевидении во многих случаях необходимы зрительные иллюстрации, но иллюстрации уместные, не забивающие рассказ, не дублирующие его, а помогающие его образному восприятию.

Говоря об определяющем значении слова на телевидении, я никоим образом не противопоставляю его зрительному ряду, не исключаю изображение. Я говорю о синтезе слова и изображения. Но в каждом полимерном искусстве есть что-то главное, за что надо браться в первую очередь, чтобы добиться органического единства всех выразительных средств.

Может возникнуть опасение, что попытка определить главный компонент в телевидении может привести к догмам. Не вернее ли решить этот вопрос попросту: в зависимости от содержания передачи строить ее в одних случаях только на слове, а в других — только на изображении или же на слове и изображении в различных пропорциях. Но ведь так можно фактически свести одну из коренных проблем телевидения к количественным показателям. Мы же ведем речь о качественных отличиях нового искусства.

Количественный анализ в данном случае ничего не решает: слов может быть мало в телевизионной передаче, но все же именно они будут определять ее характер. Например, в телевизионном фильме «Аппассионата» в сцене, когда Ленин слушает музыку, никаких слов не нужно. Текстовой комментарий выглядел бы здесь назойливым и безвкусным. Но ведь этот эпизод подготовлен взволнованной беседой Ильича с Горьким о светлом будущем Советской России. Музыка эмоционально подхватывает слово и несет его на своих крыльях.

Надо остерегаться словоизвержений при комментировании событий, которые говорят сами за себя. Излишне словоохотливым ведущим при трансляциях всенародных празднеств, футбольных матчей или при прямых включениях из космоса надо развивать в себе привычку вовремя делать паузу. И все же без умного, глубокого комментария и в данном случае не обойтись. Можно возражать против легковесного, бездумного репортажа, то есть когда ведущий пересказывает телевизионную картинку или, иными словами, идет за изображением. Если же комментатор помогает нам осознать происходящее с верных идеологических позиций, он ведет изображение за собой, за текстом. Не случайно ни одна праздничная передача не готовится без предварительно написанного сценария, без заранее подготовленного основного текста для ведущих. И режиссер, монтируя происходящее, практически дополняет текст.

Я стараюсь здесь доказать, что ведущим компонентом в телевидении является слово (что, конечно, не исключает дискуссии на эту тему), ибо слово помогает нам вторгнуться в недра нового искусства, определить его закономерности.

Если мы будем только улучшать качество изображения, стремиться к обилию картинок, делать киноэпизоды, не уступающие большому кинематографу, то это само по себе похвальное стремление все больше и больше будет приближать телевидение к искусству кино, то есть поведет нас по другому пути. Телевидению присущи иные закономерности. И сейчас, мне думается, справедливо утверждение И. и М. Андрониковых, которым они закончили свои «Заметки о телевидении»: «Предсказать, как будет развиваться телевизионная драматургия, пока еще трудно. Но сегодня ясно одно: главные, принципиальные завоевания телевизионного искусства совершает обращенное к зрителю слово».

Хроника телевидения

АНГЛИЯ

Идя навстречу настоятельным просьбам телезрителей, английское телевидение впервые осенью прошлого года начало демонстрацию уроков русского языка. Серию, состоящую из 60 получасовых передач, подготовил Русский институт в Дюркхейме.

ГАНА

31 июля 1965 года после почти пятилетней подготовки здесь начались первые телевизионные передачи. В первое время телевизионное вещание ведется по 4 часа в сутки и охватывает районы, в которых проживает 10 процентов населения страны.

Работой телевизионной службы Ганы руководит директор Ширли Дюбуа, вдова выдающегося ученого и борца за мир Уильяма Дюбуа.

ГДР

Объединение киностудий ДЕФА подготовило для демонстрации в телепрограммах серию фильмов из 15 частей, охватывающую историю Германии с 1948 года по настоящее время. Большое внимание в фильмах уделено истории рабочего движения.

ИНДИЯ

В июле прошлого года телевизионная студия в Дели приступила к выпуску регулярных передач. Они демонстрируются в вечернее время четыре раза в неделю в течение одного часа. Правительство предполагает использовать телевидение в первую очередь для борьбы с неграмотностью.

МЕКСИКА

В городе Мехико открылся учебный телецентр, располагающий 20 аудиториями, которые способны одновременно вместить 6 тысяч человек. Телезрители, посещающие учебный центр в течение двух с половиной месяцев, учатся читать и писать. Создание телецентра — первый шаг в кампании по ликвидации неграмотности в Мексике.

США

Во взаимоотношениях кино и телевидения наступает эра самого тесного сотрудничества, пишет американский еженедельник «Верайети». Характерно, что если раньше киностудии продавали телевидению фильмы преимущественно пятилетней давности, то теперь разрыв между демонстрацией фильма в кинотеатре и на маленьком экране сокращен до двух лет и менее. Потребность телевидения в кинофильмах настолько возросла, что спрос на них скоро станет почти равен предложению. Телевизионные сети будут ежегодно закупать у киностудий 150 новых фильмов (Голливуд ежегодно производит 150—170 кинолент).

Предполагается, что известные киностудии «Метро-Голдвин-Майер» и «XX век — Фокс» перейдут к выпуску кинофильмов только для телевидения и для продажи за границу.

●

Еженедельник «Верайети» приводит новые подтверждения выводов исследователей американской телеаудитории о том, что в большинстве семей Соединенных Штатов выбор передач для вечернего просмотра целиком зависит от детей. Почти все передачи, сообщает журнал, не заслужившие одобрения со стороны детей и молодежи, будут прекращены. Еженедельник подчеркивает при этом, что потворство вкусам подростков отнюдь не способствует повышению художественного уровня телепередач.

ФИНЛЯНДИЯ

Регулярные телевизионные передачи начались в стране в 1955 году. В настоящее время в Финляндии, население которой составляет четыре с половиной миллиона человек, функционирует свыше 800 000 телевизоров. Объем телевещания достигает 48 часов в неделю. По признанию французской прессы, финские телепрограммы принадлежат к одним из лучших в Европе.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

На IV Международном симпозиуме, посвященном телевидению, состоявшемся в Монтре (Швейцария) весной 1965 года, лауреат Государственной премии Чехословакии доктор Свобода получил за выдающиеся достижения в области телевизионной техники почетный диплом пионера телевидения.

ШВЕЙЦАРИЯ

В 1865 году англичанин Уимпер первым совершил восхождение на вершину Маттерхорн (Швейцарские Альпы), поднявшись на высоту в 4 447 метров. В ознаменование столетней годовщины этого события и в целях туристической рекламы, швейцарское телевидение при содействии Би-би-си и РАИ (Итальянское телевидение) подготовило телепередачу, в которой телекамера полностью повторила путь, который проделал Уимпер 100 лет назад. За этой телепередачей следили зрители 12 стран Европы, а также американцы. В ней участвовали альпинисты, военнослужащие, были использованы геликоптеры и вертолеты. Подъем на вершину Маттерхорн начался в 5 часов утра 14 июля 1965 года. В течение первых трех часов восхождение фиксировалось лишь на магнитную пленку. Непосредственные телерепортажи с места события начались в 8 часов и вплоть до окончания подъема демонстрировались ежечасно в течение 30 минут.

Приготовления к этой сложной телепередаче Швейцарское телевидение начало еще в апреле 1964 года. Непосредственно восхождению предшествовали трехдневные репетиции, в которых в общей сложности участвовало 60 работников телевидения.

●

По данным швейцарского еженедельника «Радиотиву», на земном шаре насчитывается около 170 миллионов телевизоров. За 1964 год их число увеличилось на 30 миллионов, тогда как раньше среднее ежегодное увеличение составляло 15 миллионов. В настоящее время около 650 миллионов человек, живущих на земле, является телезрителями, другими словами, пятая часть жителей нашей планеты смотрит телевизионные передачи.

ТЕЛЕВИЗОР И ДЕТИ

Летом прошлого года ЮНЕСКО опубликовала доклад, в котором, в частности, приводятся данные о детской аудитории телевидения. Цифры выведены на основании анкетных опросов, проведенных в странах, где телевидение имеет значительный объем вещания. Оказалось, что дети и подростки в возрасте от 6 до 16 лет проводят в среднем у телевизоров от 12 до 24 часов в неделю или в общей сложности за время своего двенадцатилетнего пребывания в школе от 500 до 1000 часов. Это время, подчеркивается в докладе ЮНЕСКО, за вычетом выходных дней и каникулярных месяцев как раз соответствует тому, которое отводится на весь курс обучения в школе.

СРЕДИ АКТЕРОВ

Солдат—отец солдата

Старик шел вдоль виноградника, мерно переставляя ноги в мягких постолах. Он был грузен, высок, с виду неповоротлив. Просторная домашняя рубаха плотно облегала живот, толстые плечи. Седая щетина серебрилась почти у самых глаз... Рядом суетилась жена, толкала поминутно локтем и говорила, говорила. Старик философски помалкивал, угрюмо косясь на молодые лозы. Бог ведает, о чем он думал — о войне, которой что-то не видно конца, о раненом сыне, который лежит в госпитале и теперь ждет его, а скорее всего, о винограднике, который нехорошо оставлять даже и на один день.

Таким он ушел из дому — еще не зная, что ушел на войну. Он понял это нескоро, хотя война не замедлила предупредить о себе. Он слишком привык к земле, покою, урожаю, и запах войны долго был непонятен ему. Ее жестокие законы, с которыми большинство людей уже смирилось, не могли перебороть в нем эту привычку, исконное и разумное начало. Казалось, старика легче убить, чем заставить понять войну...

Вот он в госпитале, где надеялся повидать сына. Старику объясняют: сына уже нет — вчера выписался, и на фронт. Ничего не поделаешь — война. Старик не понимает, волнуется — как нет?! (У него дрожит лицо и еще заметней акцент.) Наконец до него доходит: надо ехать ...на фронт — говорят, это недалеко, всего несколько остановок на поезде. Старику втолковывают: на фронт нельзя, нужен специальный пропуск, разрешение. И он опять нервничает, растерянно моргает седыми ресницами — почему нельзя?! Зачем бумажка?!

И, даже оказавшись на фронте, он не сразу постигает происходящее. Откуда гремит? Зачем его задержали? Почему его спутники ни с того ни с сего бросаются на дорогу? (А когда рядом с ним с грохотом вырастают фонтаны земли, он смешно, по-лягушачьи брякается о землю и лежит, пока его не тронут за плечо.)

Он очень нелеп, он почти забавен — этот старый грузин, случайно втянутый в самый водоворот войны. Но кажется, что иным он быть и не может. Не может и не должен, ибо везде честно соблюдает главный закон своей жизни, простой и ясный,—любить свою родину, свою землю, своих потомков. И ненавидеть жестокость и смерть. Как рассказать убедительно об этих простых и ясных чувствах?

— Как рассказать...— размышляет актер.

Когда слова о высокой любви, об искренности поношены, безнадежно стерты от частого употребления, то человеку остается не так уж мало — высоко любить, искренне чувствовать.

Хранить верность себе самому, своему детству, людям, с которыми прожил жизнь и не расстался; хотя и терял из виду, а все же был с ними, искал

и находил близкое в других, совсем непохожих, как это бывает в работе — и на сцене и в кино. Старый Махарашвили зажил теперь отдельной, независимой жизнью. У него теперь своя история, своя судьба, которая мне дорога, интересна. А у меня своя судьба, которая, если позволите, тоже мне дорога. Очень хотелось бы сыграть Нико Пиросмани — в кино, потому что в театре я уже играю эту роль. Пиросмани — абсолютно необъятная личность. Этому простолюдину посчастливилось открыть и облагородить тайну народной живописи, национального лубка. Теперь он так называемый примитивист и ему подражают в академиях. Вряд ли он поверил бы в это при жизни. Еще меня ждет роль Нестора Каландаришвили. В свое время он был очень известной личностью. В гражданскую командовал дивизией в Сибири. Это был настоящий интернационал — сербы, чехи, китайцы, русские, латыши, венгры. И комдив — колоритная, очень яркая фигура. Некоторые сравнивают его с Панчо Вилья, знаменитым героем мексиканской революции. Другие — и это понятнее и симпатичней — с Чапаевым. Хорошо, если бы нам удалось оправдать это сравнение.

...Понятно, меня очень волнуют мои будущие театральные роли. В скором времени мне предстоит сыграть короля Лира, затем Галилея в пьесе Брехта — драматурга, еще мало знакомого грузинской сцене. И вот сейчас к юбилею Шота Руставели мы выпускаем о нем спектакль. Я репетирую самого Руставели — а у него не только в пьесе, но и в жизни был сложный характер. Как получится — трудно сказать. Такие роли нелегко даются.

...С большой охотой всегда играл эпизоды. Это искренне. Тут, правда, случались и перехлесты, о которых мне не раз говорили, о которых я и сам знаю. Меня упрекали, что я забираю площадку, что с моей помощью проходные сцены превращались в главные, нарушалась архитектура спектакля. Поймите меня правильно — очень трудно, когда выходишь на сцену, остановить темперамент. Это как на скачках: все мы идем к одной цели, к одному финишу, но когда выходишь вперед, трудно остановиться, заставить себя не спешить. Это я не в порядке оправдания, потому что спектакль — не скачки. И все-таки надо себя обуздывать, наверное...

...Мне, знаете, очень импонируют такие актеры, как Щукин, Хмелев. Вот их манера, по-моему, более всего отразила новые принципы актерского мастерства, которые полностью себя оправдали сегодня. Наши далекие учителя, прекрасные актеры, прежде всего старались угадать характер. Главным образом полагаясь при этом на свои чувства, эмоции. Сегодня этого никак не может хватить. Теперь в работе актера не последнюю роль играет самый что ни на есть рациональный анализ образа.

«Последние крестоносцы»

«Дарико»

Ведь одним ощущением, одной интуицией логику характера — такого, как Галилей, — не усвоишь.

...У молодых актеров, которые только сейчас начинают свой путь в искусстве, со временем возникнут свои проблемы и найдутся, конечно, свои решения. Это неизбежно. Но я — я хочу быть к этому причастным. Я не могу довольствоваться самим собой, своими успехами и своими трудностями. Сегодняшние студенты — они не только будущее моего театра. Они и мое будущее. Я о себе беспокоюсь, когда тревожусь о молодежи. Мои ученики тоже будут иметь учеников. А ученики моих учеников тоже должны стать хорошими актерами. Все это очень серьезно и ответственно. Молодежь очень интересная пошла. Недавно у нас в театре молодые самостоятельно поставили спектакль. Называется «Мудрость лжи» по книге Сулхан-Саба Орбелиани, нашего грузинского классика. Это как бы сборник басен и анекдотов — очень своеобразный, непривычный для сцены жанр. Поставили они ярко, сыграли звучно.

...У меня такое впечатление, что некоторые драматурги (и сценаристы тоже) часто строят сюжет, компонуют его, а потом только вводят образы. Я не знаю, как надо, но вот классики это знали. У них сюжет был для характера, для образа, а не наоборот. Бальзак, рассказывают, затеял об одном герое роман в три тома, но скончался тот у него в первом же томе.

(Нам вспоминается, как Шоу в одной из статей объяснял, как он пишет пьесы: сажает своих героев за стол и дает им высказаться на определенную тему. А потом ему уже становится ясно, как его герои должны поступать и что делать.)

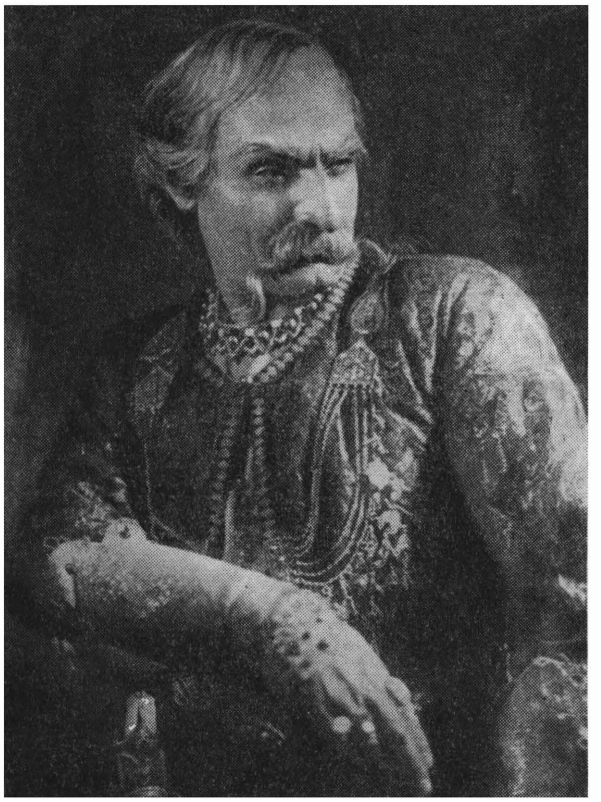
...Больше всего помогает мне создавать образ слово. Слово — оно ведь не только для того, чтобы выразить мысль, но и чтобы ее построить. Можно, например, назвать отца и деда одним словом—предки. А можно говорить: мой отец, отец моего отца... Чувствуется, как мысль сразу укрупняется в масштабе. И образ становится весомее. Это прекрасная находка. Такие краски надо искать и искать. Хорошую службу в этом может сослужить знание диалектов. И у нас в Грузии их большое множество. Это как наша природа, земля, полезные ископаемые. Но мы, художники, часто пренебрегаем этим богатством. Больше всего я упрекаю сценаристов.

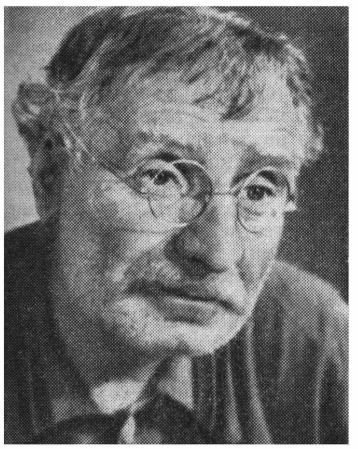
(Как известно, крупнейший кинодраматург Италии Дзаваттини пишет диалоги для своих сценариев на диалекте той местности, из которой происходят его герои.)

...Редко можно смотреть без досады, как иные актеры играют на сцене или на экране кавказцев. Прежде всего — акцент и шаржированные жесты. Получается такая эстрадная имитация национального характера. Совсем дико смотреть, когда грузинскую пьесу в русском переводе играют с грузинским акцентом. Разве Мольера у нас играют с французским прононсом?.. И Шуйскому в «Борисе Годунове» я не придаю русского акцента. Другое дело, что приходится думать о стилизации актерской игры. Потому что в переводе с русского на грузинский нуждается не только текст драмы, но и дух ее. На русской сцене, как я не раз убеждался, Шуйский больше сидит. Мой же герой все больше в движении. Мне, очевидно, удался на эстраде рассказ индийского прозаика Кришны Чандра «Лунная ночь». Я немного стилизовал его на грузинский лад. Как-то слушал меня сам автор. Он был очень растроган, благодарил... «Что вы, —говорю,—это вас, автора, надо благодарить». «Нет, нет. Это вас — актера»... Конечно, это очень лестно — больше всего я боялся исказить самобытную природу вещи. Постижение национального характера — дело тонкое и кропотливое, и его не надо путать с принадлежностями экзотики.

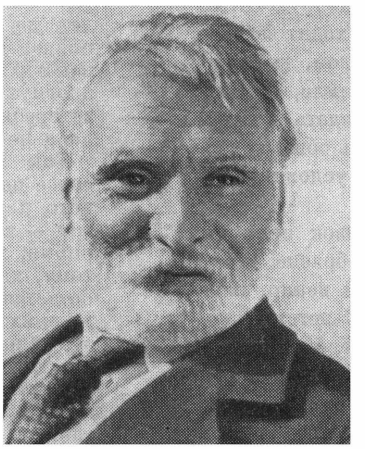
...В кино я играл чаще всего грузин — это понятно. Но это вовсе не значит, что у всех моих героев

«Георгий Саакадзе»

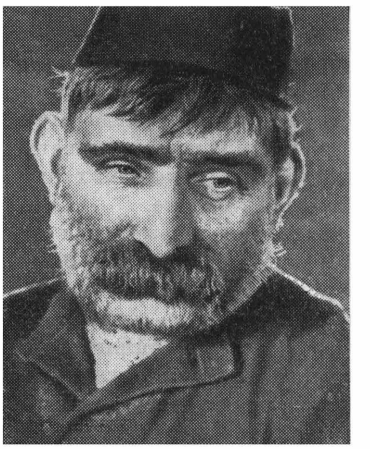




«День первый — день последний»



«Морская тропа»



«Отец солдата»

одинаковое прошлое. Первая моя картина — «Последние крестоносцы». Старая картина — тридцатилетней давности. Не видели, наверное? Сейчас ее можно было бы назвать исторической. А тогда — тридцать лет назад — это еще не было историей. Это из жизни горцев в первые годы Советской власти. Хевсуры — они живут высоко в горах, выше их живут только сваны — носили на плащах нашитые кресты. Эти кресты как бы олицетворяли их старинный патриархальный уклад, который отживал уже, уходил в прошлое, в историю. И, как сами видите, теперь действительно стал историей.

Сам я вырос внизу. Все мои предки — или, как уже говорилось, мой отец, отец моего отца — были крестьянами, землепашцами. Но я знаю Грузию. Много ходил по ней. Подымался и в горы, когда был моложе. В Хевсуретии несколько раз случалось бывать. Мне хорошо знакомы ее обычаи, нравы, диалект. Вообще говоря, это очень полезно — путешествовать. Актеру это просто необходимо — много ходить, смотреть. Своим студентам в театральном институте я все время советую, чтобы путешествовали, чтобы изучали свою страну не только по книгам. Потому что, если хочешь объяснить зрителям национальное в душе, то играть надо конкретный характер, а не вообще национальный дух. Собственно, в искусстве каждое явление должно быть своеобычным, неповторимым — как в природе. «Я, бабушка, Илико и Илларион» и «Белый караван» — фильмы разные по настроению, темпераменту, интонации... А все-таки оба — грузинские фильмы.

(В самом деле, стоит вернуться к этим картинам, как обнаруживается несходство двух работ, созданных на одной киностудии и примерно в одно время, действительно разительное. Но оно — это несходство — на поверхности. Лирический настрой картины Абуладзе и драматический накал фильма Шенгелая, казалось бы, полярно разводят оба создания грузинского кинематографа. Есть, однако, у той и другой картины общая тема, к которой грузинское искусство особенно пристрастно,— это связь человека с родным кровом, природой, землей. Раз за разом, снова и снова грузинские художники поверяют вековые традиции самыми трудными испытаниями — войной, сегодняшним днем. Не все из них выдерживают испытания. В «Аллавердобе»— речь о мертвых традициях, но еще не похороненных. Фильм о друзьях и близких грузинского мальчишки Зурико — это о живой и жизненной связи человека с природой. Потому так торжествен и патетичен финал картины. Человек отдает земле без остатка труд и талант... Земля одаривает человека самобытностью и колоритом.)

...Издали Грузия не кажется слишком разнообразной страной — горы и горы. Но это только издали. Нас природа ничем не обидела. Главное, не судите по карте — приезжайте к нам и поживите подольше. Увидите не только романтические вершины. Кахетия, например, сплошная равнина. Реки на ней спокойные, тихие и не коварные вовсе. Издали все упрощается. Многим вот кажется, что все кавказцы похожи друг на друга. А для нас грузины — это и хевсуры, и пшавы, и мингрелы. И у каждого своя культура, свой характер, свой диалект, которые складываются исторически. Это надо понимать. Чувствовать это надо. У людей характеры разные, у народов они тем более несхожи. У тех людей, что живут в горах, растят скот, гоняют его каждую

весну на зеленые пастбища к морю за добрую сотню километров, один нрав. У тех же, кто ходит за плугом, чьи предки тоже ходили за плугом, выращивали виноград, выхаживали сады на земле,— у них другой характер. Надо отчетливо видеть несходство, чтобы вернее распознать и угадать общее у людей, живущих в разных природных условиях, но на одной планете.

В Грузии человек, как нигде, близок природе. И природа ему сродни. В этом своеобразие моего народа. Чтобы сыграть его глубоко и верно, надо постичь характер народной жизни. С детства нам твердят, и это на самом деле так, что человек живет, чтобы познать и объяснить законы природы. А повзрослев да поумнев, замечаешь, что и сама природа очень верно может объяснить человека. Такого, например, как старик в картине «Отец солдата».

Конечно, он очень нелеп, он почти забавен—этот старый грузин, случайно втянутый в самый водоворот войны. И, кажется, он действительно не может и не должен быть иным. И когда запылает пшеница и мы увидим, как яростно, одиноко и безнадежно он будет сбивать пламя с горящих колосьев, невольно станет ясно, что его нелепость, в сущности, сама естественность и человечность. Нелепо же и бессмысленно именно происходящее.

Потом он убьет фашиста. Он схватится с ним так же просто, бесхитростно и умело, как минуту назад схватился с огнем. Он пойдет на него, исполненный силы и ярости, пойдет уверенно и неотвратимо — как шли некогда на врага его предки. И у фашиста дрогнут руки, неверные пальцы лихорадочно затеребят оружие, пока страшный удар кулака не свалит его на землю.

Так виноградарь становится воином. Это вовсе не означает для него какого-то духовного перерождения. Его поединок с фашистом — такой же естественный и безотчетный порыв, как все, что он делал до этого. И потому, даже став солдатом, он в глубине души остается тем же крестьянином в мягких домашних постолах, которому по ночам снятся засеянные поля и который не может спокойно пройти мимо встречного виноградника. И потому, наверное, он раньше других вбирает в себя истинный смысл этой войны, постигает, с кем и для чего он воюет... Молодые танкисты, которые хотели развернуть машины прямо на винограднике, не сразу и поняли, почему разъярился чудаковатый старик— чего он хочет от них и чего разоряется? А старик, он тоже не понимает, опять кричит «куда» и «зачем». Но сейчас он уже не выглядит нелепым, беспомощным, одиноким. Он прекрасен в своем неведении и прав. И молодые бойцы отступают перед его правдой.

...Старик стоит на мосту в чужом разрушенном городе. Сутулый, широкоплечий, готовый двинуться дальше по дороге войны. С каждым днем все дальше и дальше его виноградник, с каждым днем он все ближе и ближе.

Ю. БОГОМОЛОВ, М. КУШНИРОВ

БИБЛИОГРАФИЯ

Л. КОСМАТОВ,
А. СИМОНОВ

Книга необходимая и своевременная

Издательством «Искусство» выпущен учебник по кинопленкам и их обработке*. Он предназначен для студентов операторского факультета Всесоюзного государственного института кинематографии.

Автор учебника — профессор Е. А. Иофис — широко известен в нашей стране и за ее пределами как один из крупнейших специалистов-обработчиков, написавший за тридцать лет производственной и педагогической деятельности десятки книг и статей по фотографии, кинопленкам и фотографическим процессам. Он бессменный ответственный редактор ряда серий книг, справочников, учебных пособий.

Предлагаемый вниманию читателей впервые изданный учебник не просто очередная книга автора, а в значительной мере итог, обобщение всего наиболее ценного из того, что накопили в этой области мировая наука и кинопроизводство за последние годы. Этот труд написан на основе большого личного опыта и глубоких профессиональных знаний.

Автору удалось простым и доступным, но строго научным языком рассказать о сложнейшем современном технологическом процессе изготовления кинопленок, раскрыть перед читателем одну за другой тайны получения различных фотографических эмульсий, объяснить основные причины, влияющие на образование фотографических свойств кинопленок.

Достаточно подробно (в той мере, в какой это необходимо студентам и операторам-производственникам, а не инженерам-технологам) описаны в книге основы современной сенситометрии, обстоятельно разбираются важные термины и понятия, такие, например, как «визуальная эквивалентно-серая плотность» (ВЭСП), «копировальная плотность» (КП) и другие.

Несмотря на трудный материал, книга читается легко. Разобраться в сложных проблемах помогают хорошо продуманные и подобранные схемы, рисунки, фотографии.

Удачно использованы сводные таблицы, подводящие как бы итог определенным разделам. Благодаря таблицам книгой можно пользоваться как удобным справочником и практическим руководством.

В учебнике дана достаточно подробно оценка свойств цветных кинопленок, приводятся сравнительные данные различных сенситометрических систем, что является практически ценным для каждого оператора-производственника.

Важным в учебнике является описание основных типов современных кинопленок, справочный материал, относящийся к продукции ведущих мировых фирм, изготовляющих кинофотоматериалы. Впервые обстоятельно излагаются особенности сенситометрии и обработки обращаемых кинопленок, как черно-белых, так и цветных, читателю сообщаются ценные сведения, вплоть до применения компенсационных светофильтров.

Весьма существенны описания процессов получения фотографического изображения и технологии машинной обработки кинопленок. Используя последние достижения, передовой опыт работы отечественных киностудий, а также свой обширный многолетний производственный опыт, автор раскрывает суть машинной обработки кинопленки, подробно останавливается на важнейших случаях проявления снятого материала до установленной гаммы, по пробам с визуальной оценкой, на особенностях обработки обращаемых кинопленок.

Автор учебника глубоко прав, когда крепко связывает в единое целое технологические процессы съемки и обработки, утверждая, что «...регулированием режима проявления пленки нельзя создавать «ночные» изображения, так как с недопроявленного негатива невозможно получить доброкаче-

* Е. А. Иофис. Кинопленки и их обработка, М., «Искусство», 1964.

ственный позитив, монтирующийся с нормально снятыми кадрами. Оператор обязан создавать нужный эффект в кадре характером освещения, режим же проявления кинопленки должен быть нормальным».

Ввиду ограниченного объема всей книги слишком кратко написан последний раздел—«Объект съемки и его воспроизведение»,— весьма важный для оператора.

Оценка оптического изображения объекта съемки, а также негативного изображения рассматривается автором учебника с позиции творческого использования технических средств, что можно только приветствовать.

В этом разделе затрагивается весьма важный и в известной мере дискуссионный вопрос, касающийся сохранения и поддержания постоянства плотностей сюжетно-важных деталей на протяжении всего фильма (например, копировальной плотности, которой воспроизводится лицо героя в негативе киноизображения). По нашему глубокому убеждению, именно этот вопрос должен рассматриваться с творческих позиций, под углом киноизобразительного мастерства оператора как подлинного художника.

Поэтому, когда автор учебника пишет: «Оператор всегда стремится поддерживать постоянство плотностей сюжетно-важных деталей, чтобы по всему фильму они имели одинаковую плотность. Постоянство плотностей поддерживается и тогда, когда оператор снимает «под ночь», «под яркий солнечный день» и другие сюжеты», — нам кажется, что ему следовало бы более подробно и принципиально высказать свою точку зрения на этот вопрос.

Вызвано это прежде всего тем обстоятельством, что существующая терминология на кинопроизводстве еще недостаточно установлена и понятие «сюжетно-важная деталь» во многих случаях трактуется по-разному. Автору необходимо подробнее и яснее раскрыть этот тезис и помочь тем самым студенту, будущему оператору, осознать свои задачи и возможности.

В книге удалось в доступной для читателя форме рассказать о современных методах печатания кинофильмов, наметить многочисленные пути получения позитивов: контактной печатью, печатанием с уменьшением и увеличением киноизображения, с дезанаморфированием, удалось обрисовать сущность процессов тиражирования фильмокопий, особенно цветных, снятых на пленках с внутренним маскированием.

Своим учебником Е. А. Иофис помогает читателю приобрести необходимые знания, осмыслить сложные процессы получения киноизображения, повысить свою квалификацию—как инженера, так и художника.

«Эффективность воздействия фильма на зрителя во всех случаях показа повышается по мере приближения зрительных и звуковых образов к привычным представлениям о сюжете съемки»,—заключает автор, и с этим нельзя не согласиться.

Считаем необходимым отметить, что рецензируемый учебник, охватывающий широкий круг специальных вопросов, принесет пользу не только кинооператорам, но и каждому творческому, инженерно-техническому работнику киностудии. Нам представляется безусловно целесообразным подготовить второе издание этой нужной книги, включив в нее новые материалы.

Художественной редакции издательства необходимо принять все меры к тому, чтобы в переиздаваемом учебнике повысить качество иллюстраций, увеличить количество цветных таблиц.

Искусство кинооператора, индивидуальное мастерство каждого художника-оператора строятся на использовании сложнейшей современной кинотехники и требуют больших знаний в области фотографических материалов и их обработки. И здесь не будет преувеличением сказать, что без досконального изучения фотохимических процессов, без абсолютного знания фотографических свойств современных кинопленок невозможно серьезно говорить о творческих проблемах, о высоком мастерстве кинооператора. Поэтому мы не можем не оценить книгу профессора Е. А. Иофиса как важное учебное пособие, необходимое для подготовки кинооператоров.

Заслуга автора учебника состоит также и в том, что ему удалось установить непосредственную связь между сложными технологическими процессами и творческими задачами, непосредственно решаемыми кинооператором. Таким образом, чисто инженерные проблемы оказались связанными с проблемами искусствоведческими.

Новый учебник профессора Е. А. Иофиса необходим не только для студентов операторского факультета ВГИКа, но и для широкого круга читателей, в первую очередь для кинематографистов-производственников.

Выходят книги о кино...

Большое количество книг, посвященных проблемам кинематографии, выпускает в 1966 году издательство «Искусство».

Среди них — исследования по теории и истории кино, монографии, публикации. На страницах этих книг читатели найдут серьезный разговор по проблемам современного кино, творческую биографию известного режиссера или актера, познакомятся с новым сценарием.

Книга А. Караганова «Правда требует анализа» посвящена таким произведениям, как «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Аппассионата», «Человек с ружьем», «Кремлевские куранты», «Третья патетическая» и другие.

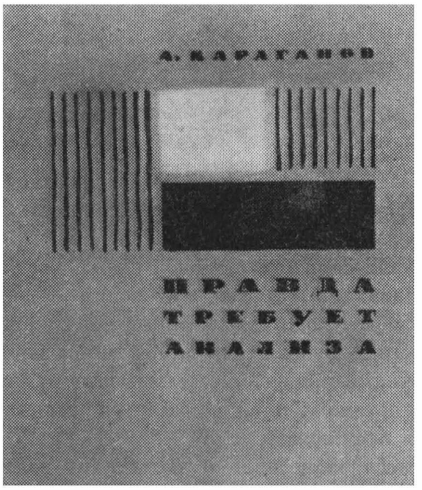
Задача книги Л. Беловой «Современная кинодраматургия» — осветить на конкретных примерах различные стороны сценарного творчества.

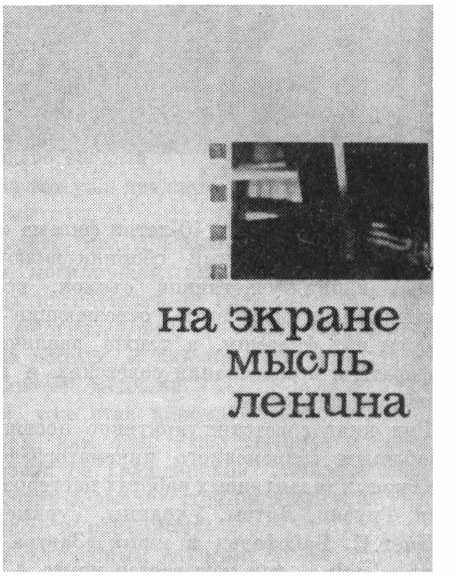
Разговор о проблемах сегодняшнего кинематографа ведется на страницах сборника статей «Размышления у экрана».

В двухтомнике «Избранные произведения» В. Пудовкина впервые будет опубликована большая часть литературного наследия выдающегося советского кинорежиссера.

В творческую лабораторию мастеров экрана вводят читателя труды Е. Габриловича («О том, что прошло»), Г. Рошаля («Экран жизни»), И. Хейфица («О кино»).

Интересная книга «На экране — мысль Ленина» содержит сценарии Г. Фрадкина, послужившие литературной основой для фильмов «Рукописи Ленина», «Знамя партии» и «Ленин» («Последние страницы»).





Издаваемый в честь 40-летия фильма «Броненосец «Потемкин» юбилейный сборник включает в себя воспоминания участников съемок, всевозможные материалы и документы, освещающие все стадии работы над фильмом, а также различные статьи, рефераты и исследования советских и зарубежных деятелей искусства.

Ряд книг советских критиков посвящен острым проблемам современного кинематографа.

О новых талантливых работах мастеров кино Армении, Грузии, Литвы, Украины, Туркмении рассказывает И. Вайсфельд в книге «Завтра и сегодня».

«Кто он!» — так называется книга А. Медведева. Она посвящена герою сегодняшних новых кинокартин.

В 1966 году читатели познакомятся и с исследованиями известных зарубежных киноведов.

Книга Г. Аристарко «История теории кино» рассказывает о том, как складывалась и развивалась теория киноискусства.

Работа Ежи Теплица «Кино и телевидение США» содержит материалы о современном состоянии кино и телевидения в США.

Из изданий массовой литературы выйдет очередной сборник «Актеры советского кино», знакомящий читателя с творчеством киноактеров О. Жизневой, Б. Блинова, А. Кторова, Е. Самойлова, Т. Конюховой, Б. Щукина, И. Саввиной, О. Табакова, Л. Шагаловой, Ю. Белова, Т. Семиной и других.

Сборники творческих портретов «Актеры зарубежного кино» посвящены известным мастерам зарубежного экрана.

«Экран 1965» — так называется сборник, рассчитанный на самые широкие круги читателей. Он содержит разносторонний информационный материал: «На репетициях и съемках», «Наши интервью», «На экранах мира» и т. д.

Для всех, кто любит кино, кто хочет «иметь под рукой» любимую кинокартину, издательство выпускает новую серию «Шедевры советского кино». Книга-альбом серии — это прежде всего сценарий, каждый эпизод которого будет иллюстрирован соответствующим кинокадром. Таких кинокадров в книге более 300. Это даст возможность как бы посмотреть фильм заново.

Любители кино получат и еще одно новое издание— «Кинокалендарь». В нем сообщения о юбилейных датах соседствуют с биографиями популярных актеров и актрис, очерки о старых фильмах перебиваются короткими интервью с сегодняшними знаменитостями киномира, высказываниями великих киномастеров прошлого и т. д.

Мы рассказали лишь о части книг издательства «Искусство», которые вводят читателя в многообразный мир кино.

Я. СЕГЕЛЬ

Путешествие в юность

Правда, на каждой официальной встрече мою жену представляли аудитории как известную советскую киноактрису Лилю Алешникову, а меня как известного советского кинорежиссера, но самое приятное было в том, что вовсе не эта известность была причиной нашего приглашения в Чехословакию, а главными были события, которым в эти дни исполнилось двадцать лет.

Двадцать лет назад всего полтора десятка солдат и один офицер с двумя пулеметами и одной противотанковой пушкой ворвались в небольшой чешский городок Весели Мезимости и заняли удобную огневую позицию, взяв под прицел единственный мост. Было многое... Жители города до сих пор считают артиллеристов своими спасителями. С тех пор прошло ровно двадцать лет...

Пушку, наверное, переплавили во что-нибудь более полезное, во всяком случае, более новое. Городок переименовали из Весели между мостами в Весели над рекой Лужнице. Солдат этих судьба раскидала по белу свету, а офицер их состарился на двадцать лет и стал мной.

Все состарилось на двадцать лет: и река Лужнице, и дом, возле которого тогда стояла наша пушка, и его владелица Мария Клечкова. Она состарилась, а ее обида нет: почему тогда, двадцать лет назад, во время боя я не забежал к ней в дом перекусить и выпить вина?

Ах, если б только такие обиды жили по двадцать лет! Сколько б у нас было друзей...

Потом нас пригласили в школу. Две девочки тут же прочли стихи Щипачева — первая на чешском, а вторая на русском. На чешском казалось понятнее. Потом перед нами вытянулась пионерка и сделала салют:

— Дорогой товарищ Сегелов!..

Дальше я себя почувствовал по крайней мере космонавтом: пионеры просили дать согласие присвоить их пионерской организации мое имя. Почестному смутившись, я немного соврал про то, как я лично хорошо учился, призывая и их к отличной успеваемости.

Педагогический состав растроганно отделил нас от детей и поспешно увлек в специальную комнату, где уже была приготовлена столичная водка. От меня потребовали тост.

— Благодарю за прием, за честь,— сказал я,— и позвольте выразить надежду, что пионерская организация, которой присвоено мое имя, не следует сейчас нашему примеру.

Мы все выпили водку.

Простившись со школой, мы пошли на кладбище, к могиле нашего солдата.

Каждый год вот уже двадцать лет город несет сюда свои цветы.

Люди приходят, стоят и молчат. В этой одной-единственной могиле для них сосредоточивается память о всех погибших в те годы. Они молчат о многом и о многих. Память нужна не мертвым, память нужна живым. И как правильно, когда эта память выражена молчанием...

Уже потом, уже став кинематографистом, я однажды слышал, как один ответственный и совсем неумный человек на гражданской панихиде очень хорошего и очень знаменитого кинорежиссера говорил, обращаясь к покойному:

— Пользуюсь удобным случаем, чтобы передать тебе привет от... (и он называл учреждение). Пользуюсь также удобным случаем...— говорил он, и т. д. и т. п.

Этот оратор, к сожалению, и сейчас работает на довольно высоком и ответственном посту, и вот я сегодня пользуюсь удобным случаем, чтобы с прискорбием сообщить об этом.

Но вернемся в Чехословакию. Необходимо было выполнять строгую программу, составленную хозяевами, и мы отправились в путь.

Машина — «Волга». В ней кроме нас секретарь Общества чехословацко-советской дружбы Ярослав Шестак — прекрасный, энергичный человек, отсидевший лучшие годы в фашистском концлагере.

Внешне наш друг Ярослав Шестак точь-в-точь похож на французского киноактера Бурвиля. Но это внешне. Наш друг—особь статья, неповторимая

индивидуальность, сплетенная из энергии, юмора, дисциплины и гостеприимства.

Это он составил для нас железную программу, которую теперь, попискивая, мы должны выполнять.

За рулем Франтишек. Имя это по-русски звучит ласкательно, уменьшительно — Франтишек... Кажется, оно должно означать существо юное, а Франтишек... дедушка. Ему около шестидесяти. Он болен жестокой астмой. Когда он начинает кашлять, ему не до бела света и даже не до руля. Наша «Волга» прекрасно понимает это и едет в такие минуты сама, видимо, верная Франтишеку и чехословацко-советской дружбе.

Вечером мы на городской спартакиаде, на городском стадионе. Спартакиаду начали симпатичные ребятишки, потом примерно те же самые упражнения делали почти их сверстники. Ну, чуть-чуть постарше, потом еще постарше... И так каждые двадцать минут стадион взрослел на год, на два.

Наступил вечер, мячики стали подкидывать в воздух юноши, которые уже брились раз в неделю. А потом на поле выбежали упитанные женщины, мужья которых сидели на трибунах и несомненно брились ежедневно, а некоторые даже и по два раза в день. Дома многих ждали дети...

А нас ждал в машине один Франтишек, но и мы обрадовались, когда все кончилось и Ярослав Шестак разрешил нам отойти на отдых.

Но это было только начало. Побольше было бы таких начал и продолжений!..

Жена одного нашего знакомого жалела его «бедного»:

— Он так устал в Париже.

Другой знакомый «устал» в Канне. Еще один на вулканах Камчатки!..

Да предложи нам снова «устать» в любой точке земного шара, в любом месте, которое мы видим впервые, познакомь нас с новыми людьми, мы, не задумываясь, отправились бы в путь. Ведь это же безумно интересно! А нам, художникам, это просто хлеб насущный!

Короче, Весели над Лужнице было только начало.

Весели над Лужнице началось для меня двадцать лет назад... А теперь вперед — продолжение следует!

Ночевали в Ческе-Будейовице, в тех самых Будейовицах, о которых часто вспоминал бравый солдат Швейк.

Между прочим, такой фамилии — Швейк — у чехов нет и не было. Это вымысел художника. Вот вам, кстати, к вопросу о праве художника на фантазию, даже если речь идет о любимом народном герое!

Девятого мая, в День победы, в национальный праздник Чехословакии, в Ческе-Будейовице мы принимали парад. То есть не то чтоб мы были самыми главными на трибунах — мы даже не стояли в первом ряду, но настроение было именно такое.

На главной площади выстроились все роды войск. Очень долго подавали какую-то не понятную нам команду, которая по всем признакам означала: «Приготовиться!» Молодые солдаты уже так приготовились, что дальше некуда. Они вытянулись, потом вытянулись еще лучше; потом приосанились, потом приосанились еще красивее; потом застыли неподвижно, потом еще неподвижнее; потом трое упали в обморок.

Видимо, нельзя молодым, даже если они солдаты, столько раз кричать «приготовиться». Но мы смотрели чехословацкий парад — это их, чехословацкое дело...

Маршировали они лихо, но брусчатка старинной площади выдержала. Выдержала она и технику.

Рядом с нами стояли чехословацкие дружинники преклонного возраста. Они сегодня получили награды и, видимо, поэтому были особенно важными. Они достойно вели себя, пока мимо трибуны шли прочие роды войск, но завопили, как дети, когда зашагали дружинники. Они радовались так громко и бурно, что хотя громыхала самая разная техника — в памяти остались только шумные, миролюбивые дружинники.

Мы говорили друг другу и сами себе, что хотели бы отдохнуть от кино, но, признаться, обрадовались, когда на третий день в Чехословакии нас повели смотреть новый их фильм «Случай с Даниэлой».

Мы слышали до этого официальное мнение, что «чехословацкое кино сейчас на подъеме», и поэтому шли с особой опаской. Но с первых же минут опаски не стало.

Сначала показали хронику. В ней детям дают слушать незнакомые им звуки и просят объяснить их. Ну, предположим, дети объясняют какой-то скрежет, как скрип тормозов, другие, как починку водопровода, третьи, как кузнечный цех. А оказывается, это свист падающей бомбы, и усомниться в этом нельзя — мы видим документальные кадры тех страшных дней.

— А это что?— и детям дают цветные бланки с клеточками и цифрами. Не знают. Быть может, это таблицы для кибернетических машин? Нет, не так сложно — это просто старые продуктовые карточки.

Вот это документальный фильм! Великолепный документальный фильм.

А потом художественный — «Случай с Даниэлой». Внешне — обыкновенный детектив. Найдено мертвое тело, идет расследование, в ходе которого всплывают все новые и новые лица.

Но до чего же здорово все сделано! Ведь этот фильм идет вслед за прекрасной документальной картиной. Ведь у зрителя уже выработаны критерии и основной — правда, документ.

Кстати, сейчас в мировом кинематографе ясно наблюдается сближение этих двух тенденций. Документальное кино тяготеет к художественному, а художественное утверждает себя документальностью, правдой происходящего. Эти тенденции родились не сегодня. Мы находим их и в литературе у выдающихся русских и зарубежных писателей прошлого столетия. Все они, утверждая правду факта, правду события, утверждали тем самым правду явления, обобщения, целого.

Эта правда стала ведущей интонацией всего прогрессивного сегодня.

На другой день мы на совещании Общества чехословацко-советской дружбы.

Совещание — как сотни других. И даже с докладом. И все-таки другое есть.

Наши отношения с Чехословакией не так просты, как это может показаться на первый взгляд. Они были буквально влюблены в нас, когда после долгого ожидания мы пришли освободителями в их страну. Это был 1945 год. Они готовы были во всем следовать нашему примеру в следующие годы. Но потом...

Потом дружить стало сложнее. Сложно было разобраться, что не наш народ в целом свысока пытается инструктировать их, поучать, как хозяйничать на чехословацкой земле. Сложно было понять, зачем так много надо сеять кукурузы, не всегда дающей прибыль, и т. д. ...

Умные видели, что это временные сложности, временные трудности, что дружба останется, и эти умные и сильные люди оказались правы.

Сегодня на совещании Общества награждали лучших.

В Ческе-Будейовице у меня было еще одно поручение.

Когда едешь за рубеж, никогда не спрашивай знакомых: «Ну, что вам привезти?» Одни попросят вас привезти галстук, другие — шляпку, третьи — мазь для ботинок, четвертые... Задавайте такой вопрос фанатикам: во-первых, это всегда интересно, а во-вторых — полезно.

Доктор Горенштейн из института Склифосовского попросил привезти ему канюли. Не понимаете? Я тоже. Это какие-то такие специальные трубочки для внутривенных вливаний.

Короче, я изложил его просьбу чешским врачам. И они натащили мне несколько комплектов. Инструктировать начали и бросили. Действительно, что я в самом деле — медик?!

— Пусть приезжает — расскажем и покажем.

Я, про себя, вспомнил возможную бумажную волокиту и деликатно намекнул им на сложности.

— Мы приглашаем,— сказали они.

Я вспомнил о возможных денежных затруднениях и опять был до предела деликатен.

— Мы приглашаем,— повторили врачи.

А почему бы и нет?— думаю я сейчас, уже в Москве. Ведь в этом и заключается наша чехословацко-советская дружба. А почему бы и нет?..

После Ческе-Будейовице по программе нам надлежало увидеть Прахатице. Этот районный центр находится близ границы с Западной Германией.

Нас даже привезли на границу и показали ее издали пальцем — Западную Германию.

— Вон те два домика,— сказали нам,— она и есть.

Внешне особой разницы с той землей, которая была под нами, незаметно, но внутренне мы осудили эти два домика за реваншизм, свойственный, как нам было известно, всей Западной Германии.

В Прахатице мы побывали в музее. Музей начинается какими-то черепками, знаменующими собой начало цивилизации и начало Прахатице. Затем нам показали древний велосипед с веревочными шинами и огромным передним колесом, которое раз в десять больше заднего.

Экспозиция кончилась внушительной коллекцией мотоциклов. И сразу все стало ясно. Очевидно и ясно: от черепка — к мотоциклу.

Если продлить эту линию в том же направлении, то вскоре несомненно умелые руки прахатинцев начнут делать ракеты, а ноги прахатинцев ступят на почву Луны, Марса и других планет.

— Счастливый вам путь, гостеприимные прахатинцы!

Немного отвлекусь в сторону от маршрута.

В Праге нас отвели в Музей техники (это по нашей просьбе, вместо оперы Пуччини «Тоска»).

В этом удивительно полезном музее собраны достижения человеческой технической мысли с незапамятных времен и до наших дней.

Под потолком огромного зала висят первый, еще деревянный летательный аппарат, корзина одного из первых аэростатов, а внизу стоит устремленный к штурму звукового барьера сегодняшний реактивный самолет!

Рядом первые чешские паровозы и современные чешские паровозы. Первые неуклюжие автомобили, больше похожие на извозчичьи пролетки, потом автомобили помоложе, уже больше похожие на автомобили, и, наконец, современные «татры» и «шкоды» — олицетворение сегодняшней стремительности и эстетики.

А залы кинематографии?! Тут собрано все, начиная с примитивного стробоскопа, первого съемоч-

ного аппарата братьев Люмьер, и кончая самой последней кинотехникой!

Нам стало обидно и завидно. Ведь мы же могли бы сделать подобный музей еще обширней и богаче!

Я знаю, что такого рода предложения уже вносились многими деятелями кино. Почему кино? А вот почему: экспонаты этого музея постоянно будут нужны нашему кинематографу. В отличном состоянии они хранились бы в этом музее, по необходимости выезжая на съемки. А в остальное время составляли бы экспозицию этого музея, принося, с одной стороны, огромную познавательную, пропагандистскую пользу, а с другой стороны — материальный доход от постоянных посетителей.

Я помню, как для одного из фильмов на киностудии имени М. Горького потребовался автомобиль, подобный тому, на котором ездил В. И. Ленин. Дали специальное объявление, нашли, привели в порядок. Сделали на заказ шины, мотор. Автомобиль стал ездить. Отсняли. Хранили несколько месяцев... а потом сдали в металлолом.

Я помню, как в углу двора той же студии валялись два легких танка и боевой самолет, оставшиеся после войны... сдали в металлолом...

Обидно и завидно!

Предложи мне сейчас, по совместительству с моей профессией кинорежиссера, заняться подобным музеем, не раздумывая, дал бы согласие. Экспонаты есть в нашей стране, они хранятся, только поискать.

Но вернемся к нашему маршруту.

Из Прахатице мы попали в Ленору — царство стекла, известного на весь мир. В жарком цехе стекло плавят, дуют, формуют, делают волшебным потные чехословацкие волшебники.

Когда им становится особенно жарко, они охлаждаются пивом. На стройности изделий из стекла это почему-то не отражается.

После Леноры город Вимперк.

Мы думали, что дискуссия — это только официальное название встречи. Но нам действительно пришлось дискутировать.

Мы вели спор о конкуренции между кино и телевидением. Мы настаивали на том, что если фильмы интересные, то никакой конкуренции нет. Естественно, если соблюдать известную репертуарную политику и показывать по телевидению фильмы после того, как они пройдут определенное количество сеансов в кинематографе. Но наши чехословацкие друзья не склонны были так скоро с нами согласиться. Особенно непреклонен был седой, пожилой мужчина. Более всего он нападал на фильм «Винетоу» производства ФРГ.

Фильм этот сделан по роману очень известного и популярного за рубежом писателя Карла Мая. Карл Май? А мы такого писателя даже и не слышали, даже и не знали! Оказывается, этот Карл Май специализировался на так называемых вестернах, историях о вражде и дружбе первых американцев с индейцами.

Можно легко себе представить, что этот Карл Май, который никогда в Америке не был, про это немного, видимо, и знал. Вот по этому Карлу Маю и сделан фильм «Винетоу».

Эта дискуссия кончилась откровенным разговором, из которого мы поняли еще раз, что чехи, имея к нам частные упреки, частные претензии, в общем очень хорошо к нам относятся и полны памяти о тех годах, когда обоими нашими народами была доказана дружба. Мы имеем в виду конец войны — 1945 год.

Дальше мы попали в Чески-Крумлов. Мы бы сказали так: это город-музей.

Жители города буквально влюблены в него, а председатель городского совета вообще показался нам поэтом. Оказалось, что он был каменщиком.

Ян Варачек рассказывал о планах строительства.

Им трудно: с одной стороны, население растет, его нужно поселить в современных, удобных домах, а с другой стороны — это город-музей, наполненный архитектурными и историческими памятниками, и нужно не испортить пейзажа города.

Председатель рассказал нам план на двадцать лет вперед. Это вызвало нашу улыбку, но отнюдь не критическую, а чисто дружественную. Ян Варачек обиделся — он подумал, что мы сомневаемся в этих планах. А мы не сомневались. Мы убеждены, что планы эти будут выполнены, потому что во главе этого города стоят, как мы уже сказали, люди, влюбленные в него.

Нам переводила Ружена Кубоушкова — полная, молодая, очень красивая женщина. Она является директором Крумловского национального музея. В ее переводе все время чувствовалось нетерпение. Ружена торопилась показать нам свой музей.

Это уникальный музей на всю Чехословакию — старинный замок, а в нем хранятся сотни великолепных картин, гобеленов, оружие. В этом музее расположен старинный, уникальный театр. Он сохранен в таком виде, в каком он был, когда еще работал. Да и сейчас вся театральная Чехословакия съезжается в Крумлов на театральные фестивали.

Здесь сохранили всю технику сцены, старинные декорации... Но все действует! Крутятся старинные ворота, натягиваются старинные веревки, и старинные интерьеры могут быть сменены в считанные секунды...

Ружена сообщила, что, как каждый уважающий себя старинный замок, и этот имеет свое привиде-

ние — Перхту, белую женщину. Она появляется здесь как полноправная владелица, как только стемнеет...

Но уже изрядно стемнело, а Перхта так и не появилась. Она, видимо, понимала, что истинная владелица замка — Ружена Кубоушкова, она все-таки директор этого музея, директор этого замка...

Замок построен Розенбергами, Шварценбергами, передан еще каким-то «бергам» (отнюдь не чехам, а австрийцам), которые только в 1945 году бежали из Чехословакии.

...На кладбище, у могилы советского солдата

Им, этим Шварценбергам, принадлежало 999 замков по Чехословакии. Если бы у них было не 999 замков, а 1000, надо было бы поставлять большее количество солдат, чем они поставляли.

— Спекуляция от веков,— сказал Ярослав Шестак, который вообще очень скептически относится ко всякой аристократии.

То, что Чески-Крумлов не только город-музей, мы особенно поняли в школе-интернате и в детских яслях.

Все устроено таким образом, что юные крумловцы, маленькие крумловцы, понимают, что именно они — главное в городе. А для того чтобы они помнили, что и небо тоже принадлежит им, какая-то воинская часть подарила им уже отслуживший реактивный самолет.

Он стоит во дворе яслей, в его летную кабинку ведет деревянная лесенка, и желающие «полетать» влезают в кабину пилота и берут в руки рычаги.

Я очень пожалел, что нашего сына нет с нами, а то бы он обязательно залез внутрь и почувствовал себя летчиком...

Нас ждали Страконице.

Страконице... Знакомо звучит название города. Страконице... Где мы его слышали?.. Страконице...

Ах, вот где! В наших театрах идет пьеса «Дудак из Стракониц», и даже, кажется, был такой чешский фильм «Дудак из Стракониц».

Дудак — музыкант, играющий на народном инструменте, ну, типа волынки, такие меха с многими, многими рожками и свистелками.

Сам Дудак изображен на выставке детского рисунка, а его дудку мы увидели в местном музее и поняли, откуда так давно знаем эти Страконице.

Во дворе меня и Лилю Алешникову заинтересовало какое-то летное сооружение, которое чешский мальчик изготовил сам из разных игрушек, бог его знает как, скрепив их всех вместе. Нам захотелось сравнить «изобретателя» с нашим далеким сыном.

Мальчик, понимая всю ответственность разговора, проконсультировался у своего товарища:

— Сколько мне лет?

Товарищ сказал.

— Мне пять лет,— повторил за ним мальчик.

— А как тебя зовут?

Наш собеседник снова проконсультировался у своего друга:

— Как меня зовут?

Более самостоятельным он оказался, когда дело дошло до футбола. Тут и нашему другу Ярославу Шестаку захотелось вспомнить свою молодость — когда-то он был одним из очень известных футболистов. Он не выдержал, ввязался в игру и продемонстрировал нам умение владеть мячом...

В городе Волине многое нам запомнилось, но более всего немолодая женщина Анна Станиславовна.

В Чехословакии не называют людей по имени и отчеству — она просила называть ее Аня. Она была директором библиотеки, прекрасно знала русскую литературу и обрадовалась возможности попрактиковаться в любимом ею языке. Было ей больше шестидесяти.

Я говорил коротко — она переводила длинно. Я благодарил за внимание, а в переводе Анны Станиславовны звучала не только эта благодарность, но и вообще оценка чешского народа, краткий обзор чешской истории и чешской литературы. Я говорил десять секунд, она переводила две минуты, я гово-

рил двадцать секунд — Анна Станиславовна переводила пять минут.

Потом она так увлеклась беседой, что перестала переводить вовсе. Тогда вмешался какой-то другой чех и сменил ее.

Ну а теперь город Пльзень.

Даже Ческе-Будейовице говорят, что «по пиву» они на втором месте. Пльзенцы очень гордятся, что врачи прописывают пльзенское пиво в виде лекарства.

Ну, давайте им поверим. В каменных подвалах под пивоваренным заводом аптечная чистота. Пиво кипит точно положенное количество секунд, по секундам отстаивается, разливается по бочкам, по секундам выдерживается.

Сколько бы ни выпил этого пива, на другой день встанешь с чистой головой и поздоровевший.

Дальше — Карловы Вары. Сюда уже давно ездят лечиться от многих и от разных болезней люди со всего мира.

Там бьют из-под земли горячие целебные ключи. Ходят люди с плоскими кружечками и через носик посасывают этот нектар. Кто больше выпьет — тот здоровей и будет. Вода противная, соленая.

Из Карловых Вар — в Бжезно.

Там уникальный фарфоровый завод.

У входа спрашивают, на каком языке экскурсанты хотели бы услышать объяснение.

Хотя фарфор, который мы увидели, был очень хорош, но мы осматривали экспозицию почти бегом, потому что впереди еще была неосмотренная Чехословакия.

Впереди нас ждали Марианске-Лазне.

До сих пор мы знали их исключительно по круглым вафлям с шоколадом.

Марианске-Лазне — фешенебельный курорт, символом которого является человек, ломающий костыли.

Достаточно выразительно: приезжают больные, а уезжают здоровые.

Дальше нас привезли в замок под названием Глубокое.

Дорогих гостей приглашают в комнаты, где когда-то жили самые именитые аристократы Шварценберги, и укладывают в те же постели и на то же постельное белье, на котором спали эти сверхбогачи. Гость получает редкую возможность испытать то, что когда-то ежедневно испытывали тираны. По стенам висит в огромном количестве охотничье оружие и в таком же огромном количестве старинная чехословацкая живопись.

Мало того что наш гид, очень симпатичный длинный молодой человек, рассказывал обо всем на русском языке, он еще успевал воспитывать свою младшую сестренку, которую, видимо, не с кем было оставить и которая несомненно со временем будет знать историю этого музея не хуже, чем он.

И, наконец, нас снова привезли в Прагу. Особых планов у нас не было, нам просто хотелось постоять на набережной, посмотреть на реку, нам хотелось побывать в старом чешском Кремле, нам хотелось побывать в знаменитых пивных, о которых так ярко написано у Гашека,— и мы выполнили все то, о чем мечтали.

На Праге не кончилось наше путешествие.

Мы были в знаменитом Брно, ночевали в Жилине.

Из Жилине — в Высокие Татры. Со стороны Польши они тоже являются курортом, только называются по-своему — Закопане.

Бывшие офицеры фашистской армии приезжают сюда теперь в качестве туристов на сверкающих «мерседесах», «оппелях», чтоб показать своим женам и дочкам места, где когда-то они воевали и откуда, кстати, их прогнали.

Я не знаю, рассказывают ли они об этом, но, во всяком случае, прекрасные места эти они показывают.

Мы поднялись на фуникулере к самой высокой точке этих гор и посмотрели сверху на всю эту красоту. Шел снег, внизу цвели фруктовые деревья.

После Высоких Татр — Братислава, Бретслав и, наконец, снова Прага.

В Праге мы стали прощаться с Ярославом Шестаком и с нашим другом Франтишеком. Прощались мы ненадолго. Группа жителей из Юго-Чешской области должна приехать в Советский Союз. Возглавлять эту группу будет Ярослав Шестак.

Приедет наш шофер Франтишек, приедет секретарь правления Общества чехословацко-советской дружбы Мария Соукупова, приедут товарищи из радиокомитета Ческе-Будейовице, приедет много знакомых.

Мы, естественно, хотели бы, чтобы у них осталось такое же впечатление от посещения нашей страны, какое осталось у нас после Чехословакии.

И закончить этот очерк нам хочется одним словом, которое адресовано нашим друзьям из Чехословакии,— с п а с и б о!

Майкл РОМЕР

Сила реальности

В истории кинематографа как формы выражения бывали времена, когда сюжет, его разработка и воплощение так далеко уносились в некое кинематографическое тридесятое царство, что нам поневоле приходилось возводить в степень добродетели «чистую» реальность, максимально избавленную от вмешательства режиссера, хотя мы и сознавали, что при этом он рискует создать нечто рыхлое и бесформенное. Это не должно, однако, затемнять тот факт, что фильм, как и поэма или картина, является прежде всего делом рук человеческих.

Утверждение, будто фильм — всего лишь документальное воспроизведение реальности, исходит несомненно из того, что кинематограф должен передавать все, что он хочет выразить, физическими средствами. Приверженность к фактуре реальности, сочетающаяся с большой свободой движения как во времени, так и в пространстве, приближает кинематограф к нашему собственному беспорядочному жизненному опыту в гораздо большей степени, чем любую иную форму выражения.

Даже театральный драматург-реалист, который до появления кинокамеры ближе всех подходил к воспроизведению видимости реального, вынужден зачастую нарушать в построении пьесы то самое ощущение жизни, которое он пытается создать. Кинематографист может использовать имеющиеся в его распоряжении гибкие средства, чтобы максимально приблизиться к точной передаче действительной фактуры реальности. Более того, ему нет нужды прибегать к подчеркнутым эффектам, чтобы установить контакт со своей аудиторией,— ему достаточно для этого апеллировать к тем же чувствам, с которыми приходится иметь дело в самой жизни.

В любую ситуацию, будь то деловая встреча или любовное свидание, мы привносим социальное и психологическое сознание, которое помогает нам понять сложные мотивировки и отношения. Такого рода восприятие, зачастую не высказанное и основанное на, казалось бы, незначительных приметах, отнюдь не является уделом одних лишь образованных или особо одаренных людей. Все мы зависим от него, когда дело касается понимания других людей; мы научились чрезвычайно искусно истолковывать тончайшие намеки — интонацию голоса, украдкой брошенный взгляд. Однако искусство неохотно обращается к этой полной тонких оттенков форме осознания, ибо она основана на гораздо более непосредственном и полном переживании, чем то, которое могут дать литература и театр с их зависимостью от внешнего образа. Лишь кино воспроизводит переживание с достаточной непосредственностью и полнотой, чтобы вовлечь в действие процессы восприятия, которыми мы пользуемся и в жизни.

Тот факт, что кинематограф помогает развитию такой способности к восприятию, составляет, по-моему, одну из его наиболее привлекательных для нас черт.

Возьмем в качестве крайнего примера следующий диалог из фильма «Марти»; он произносится во время первой встречи одинокого мужчины и одинокой девушки в танцевальном зале.

Она говорит: «Мне двадцать девять лет. А вам?»

А он отвечает: «Тридцать шесть».

В книге эти слова прозвучали бы невыразительно и плоско. Но на экране, где их произносят актеры, которые могут вложить в каждую деталь богатейший смысл, эти слова немедленно порождают — как это имело бы место и в самой жизни — сложное сплетение чувств: опасение девушки, что она, может быть, слишком стара для него, ее желание сразу же коснуться самого главного, чувство облегчения,

---

Майкл Ромер — молодой американский режиссер, бывший кинообозреватель журнала «Рипортер» (США). В 1964 году он поставил (совместно с Робертом Янгом) свой первый художественный фильм «Всего лишь человек», трактующий проблемы расовой дискриминации. Прогрессивные кинематографические круги и широкая общественность высоко оценили этот фильм как одно из наиболее честных и талантливых произведений американской кинематографии последних лет. Фильм был показан на Венецианском фестивале 1964 года, где завоевал одну из наград. Статья перепечатывается из журнала «Филм куотерли».

которое она испытывает, узнав, что он старше, и, наконец, их обоюдное удовлетворение оттого, что их отношения преодолели первое препятствие.

Такие интимные детали обогащают фильм, потому что кинокамера всматривается в них столь пристально, что ничто существенное не может ускользнуть от глаза или слуха. Камера позволяет пользоваться материалом самой жизни без усиления или нажима и без малейших потерь драматических ценностей. То, что на сцене достигается в развернутом и до конца высказанном действии, может быть передано на экране с неменьшим драматическим эффектом при помощи тонких, полных скрытого значения намеков, ибо жесту или движению размах придает не драматизм, а смысл и намерение, которые в них вложены.

Я вовсе не хочу этим сказать, что кинематографический способ выражения может быть с наибольшим успехом использован только для передачи таких будничных историй, как та, которая рассказана в «Марти», или что приглушенный диалог без резкого конфликта или сильных чувств всегда действен на экране. Я упомянул эту сцену просто как пример способности кинематографа находить значительное в деталях повседневности; мне хотелось сказать, что именно из таких обычных жизненных деталей режиссер может строить любую ситуацию или сюжет — лирический или драматический, исторический или современный.

Подобно многим фильмам, посвященным событиям прошлого, «Страсти Жанны д'Арк» Дрейера могли бы быть исполнены бурным действием и театральными столкновениями. Вместо этого рассказ ведется при помощи самых обычных, словно бы приземленных подробностей. Так, например, в решающий момент Жанну предает монах, который отводит взгляд, когда она обращается к нему за помощью. Тут не нужны никакие разъяснения. Суть дела — в предательстве, и камера воспроизводит его посредством будничной детали с гораздо большей убедительностью и силой, чем это сделал бы подчеркнуто драматический жест.

Фильм Брессона «Приговоренный к смерти бежал» с хроникальной точностью показывает усилия французского участника движения Сопротивления, пытающегося бежать из немецкой тюрьмы. Значительная часть фильма развивается в пределах тюремной камеры, и киноаппарат фиксирует, с какой тщательностью герой, готовясь к побегу, мастерит инструменты из ложек и вьет веревку из лоскутов одеяла. Все это выглядит очень обычным и сугубо материальным, но из скупых деталей вырастает проникновенное и героическое утверждение жизни и свободы человека, утверждение необходимости сохранить их вопреки любым препонам. В руках чуткого режиссера самое будничное мгновение превращается в источник глубокого чувства, а ряд, казалось бы, незначительных сцен складывается в мир большой сложности.

Использование повседневных жизненных деталей требует большого мастерства и дисциплины, потому что зрители могут почувствовать каждое фальшивое движение и поступок, каждую фальшивую ноту в диалоге, малейшую необоснованность отношений. Та самая реальность, которая работает на режиссера, если он способен овладеть ею, может мгновенно обернуться против него так, что обычнейшее мгновение станет предельно неестественным. Не удивительно, что большинство режиссеров предпочитают избегать эту опасность, перенося действие рассказываемых историй в необычные места, ставя своих героев в необычные обстоятельства, окружая их необычными людьми.

В силу того что большинство хороших фильмов пользуется самым простым языком, они стремятся к внешней непритязательности; зато фильмы, претендующие на многозначительность, полные благородных и поэтических рассуждений о жизни, любви и смерти, почти неизменно оказываются на поверку пустыми.

Хороший фильм конкретен; он создает последовательный ряд объективных ситуаций, подлинных отношений между людьми, а также между людьми и окружающими их обстоятельствами. Таким образом, каждое мгновение на экране приобретает характер объективного соответствия действительности; иными словами, чувство воспроизводится совершенно реальными, физически ощутимыми средствами: оно объективизируется.

В противоположность этому бóльшая часть кинопродукции строится из ряда условных, несущих определенную информацию жестов, диалогов и действий. Большинство режиссеров играют на чувствах своих зрителей, нанизывая одно за другим безошибочно действующие события, причем они не воспроизводятся, а просто цитируются. Такие ленты не пользуются языком действительности, а изъясняются при помощи подержанного набора слов, эффективность которого была уже проверена в других фильмах; набор изменяется лишь тогда, когда зрители перестают на него реагировать.

Этот язык условностей придает многим фильмам смехотворно нереальный характер уже через каких-нибудь пятнадцать-двадцать лет после того, как они были провозглашены шедеврами. Драматические условности 40-х годов нашего века воспринимаются теперь, в 60-х годах, как система пустых штампов. Когда впервые были показаны «Лучшие годы нашей жизни», достаточно было одного упоминания о войне, чтобы вызвать у публики совершенно

определенное отношение к той или иной ситуации или персонажу, не прибегая к какому бы то ни было подкреплению сказанного; в те времена были широко распространены чувства, едва коснувшись которых можно было вызвать желаемый эффект. В 1964 году положение изменилось, и ткань фильма стала распадаться.

Можно с достаточной степенью уверенности предсказать, что искусный режиссер в силах так «обыграть» чувства публики, что самые проницательные зрители легко попадутся на обман.

В начале «Земляничной поляны» Бергмана профессору Боргу снится, будто он идет по пустынной улице и видит, что все двери и окна вокруг плотно закрыты. Он бросает взгляд на уличные часы без стрелок, вытаскивает из кармана свои собственные часы и убеждается, что и на них стрелок нет. Из-за угла появляется человек, который идет, отвернувшись; он поворачивается, и оказывается, что у него нет лица, а тело его растекается лужицей по тротуару. По улице проезжает катафалк; с него соскальзывает гроб, крышка которого приоткрывается. Борг подходит ближе и видит в гробу свое собственное тело. Труп оживает и пытается втащить Борга в гроб.

Создающие впечатление кошмара подробности этого эпизода носят производный характер. Пустынная, как бы безглазая улица, часы без стрелок, человек без лица — все это условности, свойственные сюрреалистической живописи и литературе. Бергман пользуется ими умело и убедительно, добиваясь желаемого воздействия на публику, но эти детали не являются подлинно кинематографическими образами, взятыми из жизни и воспроизведенными при помощи конкретных, вещественных выражений.

Аналогичный кошмар есть и в «Вампире» Дрейера. Юноше снится, что он входит в комнату и видит открытый гроб. Подойдя, он обнаруживает, что труп — это он сам. Точка съемки меняется, и теперь кажется, будто камера смотрит глазами мертвеца: мы видим над собой потолок. Приближаются голоса, и в поле нашего зрения появляются два плотника. Они закрывают гроб крышкой, но мы продолжаем смотреть через маленькое окошко. Произнося какие-то неразборчивые слова, плотники прибивают крышку, обстругивают углы. На окошко падают стружки. Один из плотников ставит на него свечу, и капли воска падают на стекло. Потом гроб поднимают, и вот мы уже движемся под самым потолком, через портал, мимо освещенных солнцем крыш и церковной колокольни маленького городка, навстречу небесному простору.

Здесь детали конкретны; переживание воспроизводится, а не цитируется. Ситуация объективна, и из нее с большой силой вырастает то чувство, которого добивается Дрейер,— прощание с жизнью, последний взгляд, украдкой брошенный на землю, прежде чем гроб опускается в могилу. И снова мы видим, что непритязательная деталь способна передать на экране сложное чувство, ускользающее от явно более претенциозной, но абстрактной формулировки.

Хорошему кинематографическому диалогу также свойственно это качество конкретности. Как и в повседневной речи, в нем не высказывается п р я м о то, что чувствуется или подразумевается. Такой диалог можно было бы назвать «языком симптомов», ибо он служит внешним, видимым на поверхности проявлением того, что происходит у человека в душе.

В большинстве фильмов диалог составляет, конечно, полную противоположность этому; он строится из прямых выражений чувств или значений: «Я люблю тебя», «Я так счастлив», «Вы—то», «Я—это». Но подобно тому, как действие должно быть физическим, то есть внешним проявлением соотношения с реальностью, позволяющим зрителям самостоятельно постигать скрытый смысл, так и диалог должен быть п о в е р х н о с т ь ю, через которую косвенно передается скрытое за ней содержание. Приведенные выше две строчки из «Марти» — образец хорошего кинематографического диалога.

Ему можно противопоставить следующий эпизод из «Седьмой печати» Бергмана.

Незадолго до смерти рыцарь Антониус Блок разделяет трапезу с молодыми супругами, сидя перед их крытой повозкой.

«Я навсегда запомню эту минуту,— говорит он.— Тишину, сумерки, чаши с земляникой и молоком, ваши лица в вечернем освещении. Спящего Микаэля, Иова с его лютней. Я постараюсь запомнить, о чем мы говорили. Я понесу это мгновение в протянутых руках осторожно, будто чашу, до краев наполненную свежим молоком. Это будет моим символом — большего мне не надо».

Без этой длинной, изобилующей подробностями тирады было бы трудно догадаться о чувствах Антониуса Блока. Ситуация не передает их сама по себе, и Бергман вынужден прибегнуть к диалогу как средству, позволяющему нам понять и ощутить то, что фильм воспроизвести не может.

В фильме Куросавы «Жить» мелкий чиновник умирает от рака и напоследок отчаянно пытается придать своей жизни какой-то смысл, стараясь протолкнуть сквозь препоны бесплодной бюрократии проект создания спортивной площадки; по пути со службы домой он останавливается, чтобы взглянуть на небо. «Как красиво, — говорит он своему спутнику,— но у меня уже нет времени». Здесь диалог составляет неотъемлемую часть объективной

ситуации. Никакого прямого высказывания не нужно, ибо человек и его чувства ясны.

Все сказанное о диалоге в равной мере справедливо по отношению к актерскому исполнению. Хорошая игра актера в кино представляет собой тщательно собранный в единое целое ряд конкретных поступков и реакций, передающих чувства и мысли персонажа. Такой игре чужда система пустых жестов, которые подобно плохому диалогу р а с с к а з ы в а ю т зрителям о происходящем.

В большинстве фильмов исполнение основано на заимствованиях из обширного репертуара актерских условностей. В то же время хороший киноактер — независимо от того, учился ли он по Методу* или нет,— старается передать чувства путем использования поверхностных, то есть внешних соотношений. Для него важен не показ чувства, а воссоздание симптома этого чувства, его признаков.

Наивысшие достижения Чаплина всегда физически конкретны. Если бы его исполнение в «Золотой лихорадке» носило обобщенный (или условный) характер, то сцена, в которой он жарит и съедает свой башмак, звучала бы абсурдно. Но он разыгрывает ее с самыми точными, физически достоверными подробностями. Пока башмак жарится, он поливает его водой, будто жаркое — соком. С дотошной аккуратностью отделяет подошву от верха, как бы очищая рыбу от костей. Затем он навертывает, как спагетти, размякшие шнурки на вилку и обсасывает каждый гвоздик, будто это нежные куриные косточки. Тем самым совершенно нелепому моменту придается безусловная, детализированная физическая достоверность; необычное превращено в обычное, правдоподобное — и потому смешное.

Следует еще раз отметить одно обстоятельство: несмотря на то, что экран своим правдоподобием превосходит все остальные способы выражения, тем не менее его реальность — лишь видимая форма. Мы смотрим, казалось бы, на реальность, но в действительности смотрим на ее воспроизведение, которое может быть построено столь же тщательно, как натюрморт Сезанна. Режиссер использует внешние поверхности самой жизни — точные фотографические изображения и старательно воспроизведенные звуки. Но расположение этих изображений и звуков, их сочетание полностью подчинены его контролю. Каждое мгновение, каждая деталь строго согласованы с построением целого, подобно деталям картины или поэмы. Подчиняя свои образы художественному контролю, режиссер показывает на экране цельную реалистическую поверхность; он сохраняет видимость реального.

Это означает, что режиссер никогда не должен становиться между зрителем и действием. Его присутствие на экране должно быть исключено. Примером может служить использование кинокамеры. В стандартном фильме роль камеры носит зачастую «монтажный» характер; режиссер заставляет ее у к а з ы в а т ь зрителям, что́ они должны, по его мнению, увидеть. Представьте себе сцену между мужем и женой: сначала мы видим их разговор, снятый средним планом; затем следует переход на крупный план руки женщины — мы замечаем, что она теребит обручальное кольцо, то снимая, то вновь надевая его. Режиссер добился своего: мы знаем отныне, что женщина несчастлива в браке. Но, вырвав искусственным образом деталь из общего контекста и обратив на нее наше внимание, режиссер нарушил независимую реальность сцены, а зрители обнаружили в результате его присутствие.

Разумеется, можно и о хорошем режиссере сказать, что он пользуется камерой в монтажных целях и указывает нам с ее помощью на то, что ему бы хотелось, чтобы мы увидели. Но он никогда не делает этого назойливо; он старается уберечь видимость независимой реальности на экране. Эпизод с кольцом должен органически вырастать из сцены в целом, потому что камера обязана следовать за действием, а не вести его.

Поскольку процесс монтажа представляет собой явное и непрерывное вторжение режиссера в материал, постольку монтажер старается делать большинство переходов как можно более незаметными. Чтобы перейти от среднего плана человека к его крупному плану, монтажер, по-видимому, воспользуется моментом, когда человек поднимается со стула или быстро поворачивается. В это время зрители следят за действием и не замечают скачка; здесь снова налицо усилие сохранить кажущуюся независимость реального.

В одном из последних эпизодов «Ночей Кабирии» героиня сидит в ресторанчике со своим избранником, с которым она только что обвенчалась. Мы видим ее со спины в то время, когда они спокойно беседуют. Затем Феллини сразу делает переход на кадр, показывающий ее спереди, и мы обнаруживаем, что Кабирия вынула толстую пачку банкнот— все свои сбережения. Мгновенно, будто нас толкнули, мы понимаем, что мужчина зарится на ее деньги. Если бы Феллини действительно п о к а з а л нам, как Кабирия вынимает деньги из бумажника, момент выглядел бы неловким и подчеркнуто-значительным; у нас было бы слишком много времени на то́, чтобы осознать происходящее. Перескочив через этот момент и неожиданно столкнув нас с деньгами, Феллини передает значение свершившегося

* «Методом» в Америке принято называть систему Станиславского в том виде, как она преподается в знаменитой Актерской студии в Нью-Йорке.— *Прим. переводчика.*

и в т о ж е в р е м я сохраняет видимую независимость ситуации.

Непосредственность, ощущение, будто происходящее на экране действительно происходит впервые, без какого-либо предварительного плана режиссуры, представляет собой существенный фактор утверждения реальности. Именно этого стало чрезвычайно трудно добиваться с тех пор, как вокруг кинематографа выросла огромная промышленность, оказывающая сильнейшее финансовое и техническое давление на все, что в каждый данный момент находится перед камерой. Многолетняя рутина и высокий уровень профессионализма, установившегося на каждом этапе работы над фильмом,— все соединяется в заговоре против этого «живого» момента. Над процессом создания картины — от написания сценария и подбора актеров вплоть до установления угла съемки — нависает, быть может неумышленная, но все же чудовищная предопределенность, сокрушающая все живое. Даже режиссер с сильным характером зачастую беспомощен в борьбе против этого механизма; натурные съемки, которые должны были бы стать моментом освобождения, превращаются в мертвый тупик, когда огромная съемочная группа выезжает на место, герметически отделяет его от окружающего и с полным успехом превращает в студийный павильон. Все пути проложены слишком давно и слишком добротно; всякое видение загоняется в силки стандартизованных образов, и живое мгновение обрекается на смерть.

Именно по этой причине почти импровизированный фильм, вроде «Теней» или «На последнем дыхании», сделанный без особого мастерства или искусства людьми, сравнительно неопытными, может прозвучать гораздо более убедительно, чем стандартная продукция. Несмотря на явные недостатки, действие такого фильма отличается непосредственностью, которая придает ему вкус жизни.

Разумеется, опытный режиссер, работающий свободно и в хороших условиях, может добиться непосредственности, не полагаясь на импровизацию. Куросава снимал некоторые эпизоды «Семи самураев» несколькими камерами одновременно; это избавляло актеров от необходимости заново повторять действие с каждым изменением положения камеры, что всегда действует губительно. С другой стороны, Чаплин обычно без конца репетировал и снимал один и тот же эпизод, чтобы добиться совершенного результата без малейших, казалось бы, усилий. Оба мастера стремились к одному и тому же: к непосредственности, а вместе с ней — к реальности.

Наше чувство реальности настолько остро, что порой бывает лучше не показывать на экране определенные моменты, чтобы не погубить всей ситуации. Это особенно справедливо по отношению к эпизодам насилия и смерти. Когда в художественном фильме рубят чью-то голову, мы отлично знаем, что режиссер прибегает к трюку; если сцена такого рода сделана без особой тщательности, она становится, в конце концов, неправдоподобной или даже смешной. Точно так же, когда на экране кто-то умирает и камера подробно показывает происходящее, многие из нас не могут устоять перед искушением подметить в мнимом трупе хоть малейший признак жизни. Зрители противопоставляют свое чувство реальности аналогичному чувству режиссера; нет надобности говорить, что верх одерживают зрители, а сцена пропадает впустую.

В неосуществленном сценарии Дрейера о жизни Христа автор, описывая обряд распятия, показывает обратную сторону креста, на которой видны концы гвоздей, торчащие из дерева. На экране это были бы самые настоящие гвозди, пробивающие настоящее дерево, и подлинность момента не вызывала бы сомнений. Если бы, однако, Дрейер задумал показать нам крест спереди, мы совершенно отчетливо сознавали бы, что гвозди, пробивающие ж и в у ю п л о т ь,— обман; образ страдальца превратился бы в актера, играющего роль.

Гвоздь, пробивающий дерево, заставляет нас пустить в ход воображение — заставляет нас мысленно представить, что́ происходит по другую сторону креста. Это с гораздо большей силой побуждает нас к активному соучастию, чем мнимый ужас, порождаемый видом гвоздя, пронзающего тело актера.

Здесь следует рассмотреть нечто относящееся ко всему процессу восприятия в кино. Если нам подробно что-то разъясняют, как это бывает в большинстве фильмов, мы остаемся пассивными, по существу, сторонними наблюдателями. Если же на основании показанных фактов нам приходится, как в жизни, делать с в о и с о б с т в е н н ы е выводы, то мы поневоле становимся соучастниками. Мы оказываемся вовлеченными в активный процесс. Когда нам что-то чересчур подробно растолковывают, нас как бы лишают возможности переживания. За нас все переваривают и сообщают лишь о результатах или о смысле происшедшего. А мы стремимся именно к п е р е ж и в а н и ю, даже если это переживание подставное, если это переживание за других.

Мы подходим к другой характерной черте кинематографа, которая глубоко связана со всем предыдущим ходом рассуждения. Хотя переживание зрителей кинофильма остается, по существу, подставным, тем не менее фильм подходит значительно ближе, чем любая иная форма выражения, к созданию иллюзии первичности переживания. Это явление исследовалось психологами, установившими, что

темный кинозал, яркий гипнотизирующий экран, непрерывный поток изображений и звуков, многочисленная безымянная толпа, поглотившая нас,— все это способствует подавлению самосознания и полному погружению в события, происходящие на экране.

К тому же кинематограф сам по себе способствует возникновению иллюзии первичного соучастия. Камера может вызвать почти физическую реакцию, например, когда Чаплин садится на иглу шприца в притоне наркомана, или когда Жанне д'Арк обривают голову и отдельные волоски попадают ей на губу, ощущение, которое мы испытываем, носит почти физический характер. Более того, физическое соучастие не ограничивается острой сенсорной реакцией, оно переходит в область движения.

Большинство режиссеров рассматривают экран, как рамку картины, в пределах которой тщательно строится кадр. Тем самым они подчеркивают живописное качество фильма. Но хотя кинематограф является изобразительной формой выражения, его нельзя считать живописным в общепринятом смысле. Ряд прекрасных по композиции кадров чаще всего приводит к тому, что зрители остаются «за рамкой» — остаются наблюдателями, постоянно сознающими великолепное чувство композиции, свойственное режиссеру. Хороший режиссер старается устранить это расстояние между зрителями и действием, старается уничтожить восприятие экрана, как рамки картины, и втащить зрителей через этот самый экран в реальность показываемого. В этом назначение кадров погони в «Рашомоне» Куросавы и удивительно выразительного использования камеры у Феллини, который искусно раскрывает каждое движение и заставляет нас мысленно приобщаться к нему. В противоположность этому мы видим в большинстве фильмов самодовлеющее движение кинокамеры и застывшую живописность композиции.

Сущность кинематографа — в изображении движения, а не в красиво скомпонованных кадрах; знаменательно, что впечатление от наиболее запоминающихся моментов фильма обусловлено именно движением.

В картине Виго «Аталанта», в эпизоде первой брачной ночи, невеста в белом подвенечном платье прогуливается по палубе плывущей баржи. Баржа движется вперед, женщина идет к корме, а кинокамера установлена на парапете канала так, что на первом плане все время видна устойчивая темная полоса.

Сочетание бесшумного скольжения баржи, движения женщины в противоположном направлении, развевающихся по ветру платья и вуали создает глубокое эмоциональное впечатление; оно полностью соответствует чувствам женщины и нашему собственному ощущению.

В конце фильма «Жить» умирающему чиновнику удается добиться создания спортивной площадки. Зимняя ночь; камера медленно движется мимо нагромождения спортивных снарядов; за ними мы видим старика, который покачивается взад и вперед на детских качелях, напевая про себя и любуясь падающим снегом. Трудно отделить друг от друга различные компоненты этой сцены: хриплый, надтреснутый голос умирающего старика, его счастье, самою песенку. Однако движение камеры, падающий снег и медленное покачивание качелей несомненно способствуют созданию удивительного ощущения умиротворенности и примирения, которые исходят от этой картины.

И еще один, последний пример: в картине Дрейера «День гнева», действие которой происходит в XVII веке, сжигают в маленьком городке на костре колдунью. Мы видим женщину, привязанную к верхним перекладинам длинной приставной лестницы. Затем Дрейер переходит к общему плану, снятому сбоку: слева горит огромная куча вязанок хвороста; справа солдаты поднимают над огнем лестницу при помощи длинных шестов. Когда лестница достигает перпендикулярного положения, солдаты толкают ее вперед, и женщина с криком падает в пламя, пересекая все пространство экрана. Кривая падения, описываемая жертвой, показана холодно, объективно, издалека, но она с предельной полнотой передает ужас несчастной, неудержимо вовлекая нас в действие.

Куросава разработал особые принципы работы над кадром, которые приводят к тому, что зрителям трудно сохранять свою непричастность.

Многие режиссеры обычно строят мизансцены в три четверти, исходя из теории, что никого не следует видеть прямо со спины. В результате никого не удается увидеть прямо в лицо; мы глядим на актеров, а они смотрят в сторону.

Но вот в «Рашомоне» и «Семи самураях» актеры стоят либо спиной к камере, либо повернувшись анфас. Когда они стоят к нам лицом, они смотрят чуть-чуть мимо нас, отведя глаза немного влево или вправо от объектива и тем самым указывая, что они говорят друг с другом, а не с нами. Разумеется, лицо, обращенное прямо к зрителю, раскрывается гораздо полнее, чем при повороте в три четверти; и весьма маловероятно, что такое лицо оставит нас безучастными.

Фильм может также усилить иллюзию первичности переживания, используя субъективную точку зрения.

В античном и елизаветинском театре мы объективно сохраняем в поле своего зрения всю сцену; в то

же время звучание стиха и в особенности монолога способно сосредоточить наше внимание на одном персонаже или даже побудить нас встать на его точку зрения. В любой данный момент мир можно увидеть субъективно, глазами героя. В реалистическом театре с его приверженностью к фактуре повседневной жизни стало трудно, а то и просто невозможно достичь этого. Мы з н а е м, каким видит мир ибсеновская Нора, но, за исключением редких мгновений, мы не в о с п р и н и м а е м этот мир с ее точки зрения. Ей не дано, как Гамлету или Лиру, завладеть нами и наделить своим ви́дением окружающего.

Благодаря экрану вновь стало возможным переходить от объективного взгляда на человека к созерцанию того, что о н видит. Это совершается постоянно, зачастую без особого понимания или умысла. Объективный кадр показывает молодую женщину, которая входит в комнату. Затем киноаппарат воспроизводит то, что о н а видит: вокруг гости, муж ее разговаривает с другой женщиной. Следующее мгновение снова объективно либо может быть увидено глазами мужа. Монтаж позволяет переключаться от объективного к субъективному или от одной субъективной точки зрения к другой. Фильм может показать место, человека или ситуацию не такими, какие они есть на самом деле, а дать их в контексте переживания героя — к а к его переживание. Точка зрения может быть определена настолько отчетливо, что мы воспринимаем каждый предмет, каждую проходящую мимо фигуру, каждый поступок и настроение глазами героя. Тем самым кинематограф поднимает значение реалистических поверхностей выше уровня их объективной оценки; он воспроизводит их в субъективном контексте.

Мы пришли, казалось бы, к парадоксу, ибо в ходе всего рассуждения настаивали на том, что фильм наиболее удается тогда, когда воссоздает объективную ситуацию. Разумеется, тот или иной момент может быть показан на экране субъективно, оставаясь при этом объективно реальным.

Когда в приведенном выше примере молодая женщина видит своего мужа разговаривающим с другой, мы смотрим на них ее глазами и таким образом приобщаемся к субъективному состоянию. Но сами по себе муж и другая женщина показаны объективно: выглядят они по-прежнему; точка зрения на них не отразилась. Основа языка кино — реалистическая поверхность — осталась нетронутой.

То же самое можно сказать и о большинстве случаев «возврата к прошлому»: субъективное воспоминание воссоздается при помощи объективных, неискаженных элементов.

Бывают, однако, на экране моменты, когда реалистическая поверхность фактически разрушается, а взамен создается чисто субъективное состояние. Шествие в финале фильма Виго «Ноль за поведение» снято в замедленном движении; сквозь метель из пуха, выпущенного из подушек, скользят мальчики в белых облачениях, сопровождаемые звуками совершенно искаженного, но необычайно восторженного песнопения. В подобных сценах, которые, кстати сказать, пытаются снимать часто, но не всегда успешно, реальность чувства настолько захватывает, что зрители охотно признают и воспринимают совершенно субъективный образ. Ощущение соучастия становится столь интенсивным, что вместо того чтобы отбросить заведомо «нереальный» образ, мы с готовностью следуем за ним.

В тех случаях, когда такие сцены оказываются удачными, они глубоко волнуют, потому что основываются на необычном, свободном потоке чувств, возникающем между зрителями и материалом фильма. Но это исключительные мгновения блаженства, на которые нельзя рассчитывать, потому что они подобны тем редким моментам актерской жизни, когда чистое чувство вырывается наружу и передается зрителям прямо, без посредства физического действия.

В целом язык кинематографа связан с фактурой реальности, и почти нет таких переживаний, которые нельзя было бы этим языком выразить. Более того, представляется очень заманчивым заставить избитые, банальные жизненные ситуации, так долго ускользавшие от искусства, раскрыть свое значение и занять принадлежащее им по праву место в более широкой картине бытия.

Кракауэр был прав, подчеркивая, что фильм является утверждением физической реальности. Ибо кинематограф дает наконец художнику возможность использовать мимолетные, презренные, казалось бы, детали повседневности, этот простейший физический шлак, и переработать их в золото искусства.

Перевела с английского И. ЭПШТЕЙН

Жанна МОРО: «Играть в кино—это значит жить»

Вопрос. Существуют ли какие-либо правила, которыми вы руководствуетесь при выборе ролей?

Ответ. Правила, конечно, есть. Но потребовался немалый срок, прежде чем я к ним пришла. Как и у большинства актеров, у меня вначале было только одно желание — играть, не важно где, не важно что и не важно как. Правда, это вскоре прошло.

Я начала работать в театре в то время (1949), когда было распространено мнение, что актерам театра противопоказано сниматься в кино. Я никогда не была ярой поклонницей кинематографа, даже в юности, и мне легко было не думать о нем. Но однажды меня пригласили сниматься, затем еще... и я стала раз в год сниматься в кино... А в дальнейшем и чаще... И хотя приходилось играть в основном второстепенные роли, радовало, что меня находили неплохой актрисой и довольно фотогеничной.

Не забудьте, что каноны красоты тогда были намного строже. Актриса должна была соответствовать определенному типажу и только ему... Тогда в моде были блондинки — великая эпоха Мартин Кароль... Подобная дифференциация несколько нервировала, что же касается остального, то я тогда не очень интересовалась тем, как делаются фильмы, и их постановщиками.

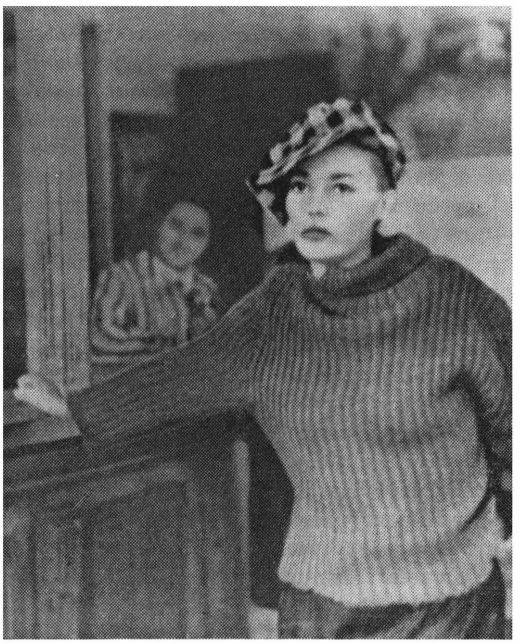
Как и всякую начинающую актрису меня еще, пожалуй, волновал вопрос вежливости. В молодости бываешь особенно чувствительным к проявлениям грубости и ханжества. Однажды, когда я еще играла в театре, я встретила Луи Малля и Роже Нимье... Разговор зашел о моем возможном участии в фильме «Лифт на эшафот». Но мой импрессарио категорически воспротивился, считая совершенно недопустимым вести с ними какие-либо переговоры: подумайте только, люди работают не ради денег и к тому же абсолютно неизвестны!.. Это послужило одной из причин, по которой я рассталась с ним...

Затем я встретила Франсуа Трюффо, с которым раньше была знакома только по его статьям. Я попала в круг людей, которыми искренне восхищалась, чьи мысли и стремления оказались дороги мне и понятны. Постепенно и для меня кино превратилось в нечто более определенное и близкое, чем до сих пор, и я отошла от людей, видящих в нем только источник заработка. Я не хочу говорить здесь об этих людях. Я только почувствовала, что больше не принадлежу к ним. С тех пор мне не приходилось решать проблему выбора: я очень хорошо знаю, с какими людьми я не хочу сниматься.

Несколько слов о понятии успеха и неудачи. Как известно, именно ими руководствуется актер при выборе роли. Когда же снимаешься в важном и интересном для тебя в творческом плане фильме, то эти понятия, по-моему, несколько теряют свое общепринятое значение. Сколько раз мне приходилось слышать: «Вы снимаетесь в таком-то фильме? Это опасно! Вы рискуете!» Я хорошо понимаю точку зрения этих людей. Но гораздо большим часто рискуешь, снимаясь в фильме, который вначале, кажется, имеет все коммерческие гарантии, провал такого фильма намного тяжелее и серьезнее. А если работаешь с людьми, близкими тебе по духу, с которыми

Жанна Моро и Жерар Филип на сцене T.N.P.

Кадры из фильма «Жюль и Джим»; внизу справа—Жанна Моро и режиссер Франсуа Трюффо на съемках фильма



тебя связывают узы не менее сильные, чем узы крови, и которым веришь, как себе, то даже если фильм не имеет коммерческого успеха, это не ранит так глубоко. Я хочу сказать, что испытываемое разочарование переносится в этом случае намного легче, особенно когда неудача бывает случайной или результатом определенного непонимания.

Вопрос. Из-за чего, по-вашему, некоторые ваши фильмы не имели успеха у публики?

Ответ. Бывает, что фильм деформируется в процессе производства. Это встречается довольно часто и обычно связано с продюсерами. Так произошло, например, с фильмом «Ева». Этот фильм много выстрадал — он стал буквально игрушкой в почти кровавой борьбе между постановщиком (Джозеф Лоузи.— *Ред.*), который во что бы то ни стало хотел поставить фильм, и продюсером, который старался всячески унизить и уничтожить постановщика.

Актер бывает свидетелем многих вещей на самых разных уровнях, ведь даже настроение электриков и механиков имеет значение при съемках фильма. Случилось так, что в съемочной группе «Евы» были люди, которые по неизвестным причинам ненавидели режиссера, и они, начиная с продюсера, директора картины и кончая рабочими съемочной группы, повели организованное наступление. Более того, режиссер был американцем, а съемочная группа — итальянской, поэтому им было трудно объясняться друг с другом. Я служила им немного переводчиком и хорошо чувствовала, что группа нисколько не уважала постановщика. Конечно, все это создавало ужасную атмосферу.

Кроме того, этот фильм, трудный со многих точек зрения, снимался в Венеции, в сложнейших климатических условиях, при температуре минус 10 градусов. И еще — продолжительность рабочего дня. Во Франции даже при небольшой съемочной группе постановщик старается так организовать работу, чтобы рабочие имели по меньшей мере десять часов отдыха, учитывая при этом, что электрики после окончания съемки должны демонтировать оборудование и перевезти его в другое место. В этом случае было наоборот — эта работа не учитывалась, и часто группа работала от двенадцати до четырнадцати часов в сутки. Все это чувствуется в фильме — и в цвете, и в раскадровке, и во многих других вещах. Это был настоящий провал, и я была уверена, что Лоузи не выдержит удара.

Когда фильм был закончен, оказалось, что многое так и не снято. Но дело по систематическому разрушению фильма на этом не закончилось. Начался монтаж...

Как легко разрушить что-нибудь, не объявляя себя открытым противником, разъедая изнутри, изматывая постепенно...

Дело не только в деньгах, но и в обстановке, в которой часто делаются фильмы. Мы видели замечательные фильмы, создаваемые на небольшие средства. В данном же случае денег было не так уж мало. Просто-напросто происходила напрасная трата человеческих сил.

Вопрос. Но фильм все же оказался неплохим?

Ответ. Да, и это одно из чудес кино.

Вопрос. Не чувствуете ли вы определенной связи если не между различными фильмами, то по крайней мере между различными ролями, которые вы сыграли? Считаете ли вы, что создали определенный тип женщины?

Ответ. С тех пор как я стала сниматься в больших ролях, я никак не могу игнорировать одно лицо — это лицо я сама. Люди, встречи изменяют нас, годы, жизнь — тоже. Режиссеры, которые начинают работать со мной, так или иначе используют каждый раз нечто, что было ранее. И это в некотором отношении сближает сыгранные мной роли.

Есть еще другое. Совершенно очевидно, что в последнее время женские роли претерпели значительные изменения. Я не видела многих филь-

---

Жанна Моро и режиссер Джозеф Лоузи на съемках фильма «Е в а»

мов, но героини, которых я вспоминаю (роли, которые исполняли Гарбо, Дитрих, Барбара Стенвик, Джоан Кроуфорд), весьма отличались от нынешних героинь. Женские персонажи были более четкими, менее расплывчатыми, более лирическими. И лица, пропорции тела тоже были другими. И раньше и теперь все это должно было соответствовать частным требованиям режиссеров, а эти требования изменились вместе со временем.

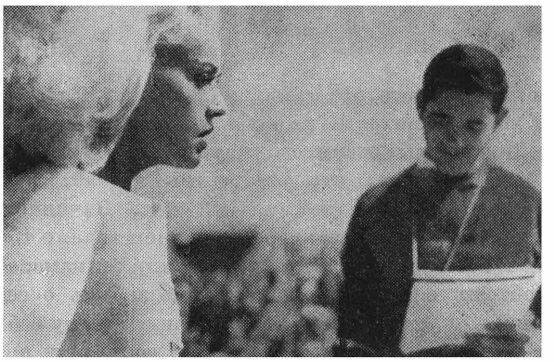
У актера есть одна постоянная величина (иногда она бывает гибельной) — его внешний вид. Поэтому все изменения могут идти только изнутри, хотя и вызываются они извне. В каждом фильме своя, особая среда, и актеру нужно в ней держаться совершенно свободно. Я считаю, что проблема актерского исполнения также значительно изменилась за последние годы. Теперь отнюдь не обязательно, чтобы актер прибыл на съемочную площадку, зная наизусть свою роль с пометками на полях, с подчеркнутыми репликами, с указанными местами для вдоха и выдоха и другими подобного рода вещами, идущими от театра. Хотя, надо сказать, и для театра это сейчас уже не характерно. Я, правда, теперь не часто там бываю, но когда это случается, я с четверть часа привыкаю к театральной манере игры и вначале даже не совсем понимаю, что говорят актеры.

Я часто вспоминаю одну критическую статью о фильме «И бог создал женщину». Я забыла фамилию автора этой статьи, но он был совершенно шокирован тем, как Бардо произнесла: «Я пойду съем сэндвич на дамбе». «Какой ужас, какое полное отсутствие артикуляции, как можно!» Но это же смешно, это не имеет ровно никакого значения. Так можно перечеркнуть и весь фильм, и это, наконец, просто-напросто не имеет никакого отношения собственно к актерскому исполнению.

Если находишься в состоянии полной восприимчивости — а это зависит только от самого себя,— каждый фильм дает множество самых различных оттенков.

Вопрос. Случалось ли вам отказываться от роли, если вы считали, что она больше подошла бы другой актрисе?

Ответ. Да, случалось, но очень редко. Ибо я не думаю, что режиссеры (я говорю только о тех, кого я знаю) могут предложить актеру совершенно не соответствующую ему роль. И даже в этом сказывается их отличие от коммерческого кино, где часто, если один актер отказывается от роли или занят, переходят к другому и таким образом начинают с Пьера Френе, а кончают Фернанделем. Но мне не приходилось с этим сталкиваться. После «Любовников» и «Ночи» мне предлагали кучу других подобных ролей, но у меня не было ни малейшего желания играть их. Они для меня были абсолютно неинтересны. Это ничего не дало бы ни мне, ни фильмам.



Жанна Моро и режиссер Жак Деми на съемках фильма «Залив ангелов»

Вопрос. Вы упомянули фильм «Ночь», который вместе с «Евой» должен был иметь для вас большое значение. Не могли бы вы сказать, чем были для вас эти картины?

Ответ. «Ночь» была для меня картиной-испытанием. Кстати сказать, я сама ее не видела. Она оставила у меня нерадостные воспоминания. Я уточняю, что это чисто личная точка зрения, ибо я чувствовала вместе с тем, что Антониони делал талантливый фильм. Он снимался в течение многих ночей — около сорока. Мы жили в каком-то ненормальном ритме. Мы снимались даже в воскресные ночи. Это было ужасно. В конце концов мы приобрели сходство с рыбами из аквариума в этом знаменитом Барназинском заливе, где происходили съемки. Даже еда не имела никакого значения, ничто не имело значения, кроме сна. Но в течение тех немногих часов, которые оставались для сна, нас мучили кошмары, которые не давали спать.

Фильм страдал от этого. Люди не любили друг друга. Кроме того, Антониони держится всегда в отдалении. К этому режиссеру трудно подступиться. Я очень дружна с Марчелло Мастроянни и ни с кем особенно не враждую, но во время этих съемок была очень одинока.

Мы все очень устали физически. Этот фильм истощил нас.

Вопрос. Вы сказали, что не видели «Ночи». Хотели бы вы увидеть ее на экране?

Ответ. Нет, не очень... И не только по тем причинам, о которых я уже говорила... В нем царствует атмосфера несчастья. А история Лидии настолько вошла в меня, что стала казаться моей собственной. Это ужасно! Нет, я не хотела

бы увидеть все это снова на экране. Я вообще не люблю смотреть на себя и никогда не хожу на просмотры отснятого материала.

Мне кажется, что это очень мешает быть совершенно свободной на съемках. Начинаешь слишком заботиться о своем внешнем виде, о том, как ты выглядишь, в то время как перед камерой, наоборот, совершенно необходимо забыть о себе самой. Это ежедневное всматривание в саму себя, по-моему, мешает погружаться в состояние полной отрешенности, столь необходимой актеру, как будто мало мы видим себя в зеркале, когда умываемся, чистим зубы и т. д. Мы, актеры, окружены таким количеством людей, которые нас направляют и поправляют, вглядываясь в нас с самых различных точек, что нет совершенно никакой необходимости присовокуплять к ним еще и наш собственный взгляд на себя. Поэтому я вижу фильмы со своим участием только во время озвучания. Случается, что смотрю фильмы уже полностью законченными, смонтированными. Но в этом случае уже как-то забываешь о самой себе...

Вопрос. Какие фильмы вы с удовольствием посмотрели бы еще раз?

Ответ. Я вновь посмотрела бы с удовольствием «Жюля и Джима», «Любовников», «Еву»... Я должна сделать нескромное признание, что люблю многие фильмы, где я снималась,— дело тут, конечно, не во мне лично — и с удовольствием посмотрела бы их: «Модерато», «Залив ангелов»... которые были довольно доброжелательно приняты как публикой, так и критикой...

Вопрос. Вы назвали фильм «Жюль и Джим». Не был ли он поворотным пунктом в вашей карьере?

Ответ. Этот фильм был очень для меня важным, хотя определение «поворотный пункт» к этому случаю вряд ли подходит. Я рассматриваю все вещи с эмоциональной точки зрения. Играть в кино — это не значит «играть» в буквальном смысле слова, это значит жить... Актер—это не профессия... я хочу сказать, что это свободный выбор своего будущего... Вряд ли вы когда-либо слышали, чтобы в какой-нибудь семье (хотя сейчас, наверно, и это может случиться) ребенка подзатыльниками принуждали стать актером. Этот выбор в некоторой степени объясняется, конечно, и самолюбованием, стремлением показать себя и другими вещами подобного рода, не такими уж интересными и довольно сложными. Я хочу сказать, что в кратком пребывании на земле все более или менее мечтают оставить свой след. Актер является инструментом... Я не хочу этим сказать, что он полностью пассивен и бесправен, нет. Но начиная с того момента, когда судьба актера соприкасается с карьерой и личностью людей, которых он искренне уважает и восхищается, ему не так уж плохо, и этого достаточно.

Вопрос. Именно с этим вы связываете более сознательный выбор вами ролей?

Ответ. Да. При выборе роли я всегда думаю — одобрят ли мой выбор люди, мнением которых я дорожу, и сразу чувствую, что́ я хочу делать и что нет. Но случалось, что я и компрометировала себя... бывали случаи, когда я снималась из-за денег... Подобного рода фильмы я запрещаю смотреть моим друзьям.

Вы знаете, у коммунистов есть такое выражение — «заниматься самокритикой», вот я и делаю это.

Вопрос. Среди режиссеров, с которыми вы хотели бы работать, можно назвать и...

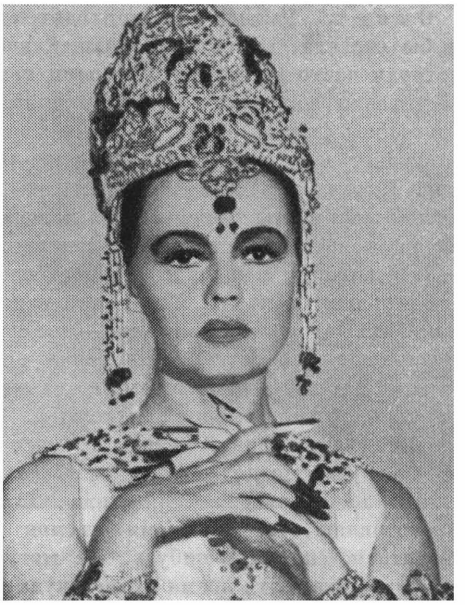
Ответ. Фрица Ланга. Но его я сама спровоцировала. Я послала ему письмо, когда он был в Канне. Я написала, что знаю о его намерении не ставить больше фильмов, но что если он передумает, я очень хотела бы сниматься у него.

Вопрос. Мы знали, что кто-то (имя он скрывал) сделал ему подобное предложение, которое его глубоко тронуло. Оказывается, это были вы. И значит, в какой-то степени именно благодаря вам он закончил свое выступление, озаглавленное «Почему я не буду больше ставить фильмов», словами: «но может быть, я поставлю один фильм». Этой небольшой его речи предшествовал короткометражный фильм «Плащ и кинжал», в котором были сделаны купюры.

Ответ. Это ужасно, когда постановщик не является хозяином своих фильмов. Я часто говорила об этом с Франсуа Трюффо. Совершенно очевидно, что прокатчикам некоторые фильмы должны не нравиться и никогда не смогут понравиться. Если им и приходится их прокатывать, то почти вопреки своей воли, так как кое-что приобрело уже право на существование и его нельзя больше игнорировать. Сейчас нет такого рода увлечения, существовавшего несколько лет тому назад, когда могли рисковать и снимать все, что хотелось. Теперь недоверие является всеобщим. Ужасно думать, что во Франции уже нельзя ставить фильмы, если они не являются совместным производством, с бюджетом, превышающим 200 миллионов франков. Конечно, если в фильме не снимаются вместе Фернандель и Габен.

Вопрос. В какой степени и как вы ощущаете руководство или власть режиссера?

«Победители»



«Мата Хари»

«Ночь»

Жанна Моро и Луис Буньюэль во время работы над фильмом «Дневник горничной»

«Полуночные колокола»

«Дневник горничной»

О т в е т. Режиссерам приходится работать, я бы сказала, в атмосфере общей экзальтации, которая часто достигается самыми неприятными средствами, как, например, у Антониони. Во время съемок фильма внешняя, личная жизнь как-то отступает и перестает иметь какое-либо значение. Потому что какова бы ни была продолжительность работы (во Франции максимум восемь часов в день), она достаточно изматывает и морально и физически и вынуждает вести строго регламентированную жизнь. Закончив очередную съемку, обдумываешь завтрашнюю — это очень важно. Возвращаешься домой, чтобы умыться, поесть, выспаться, настоящая же жизнь начинается снова только на съемочной площадке. Это совершенно своеобразная жизнь. И последствия ее чувствуешь еще долго после конца съемок, ведь нельзя измениться за один день. Я плохо себе представляю, что во время съемок можно заниматься еще чем-нибудь. Не могу себе представить, что в это время можно куда-то ходить, с кем-либо встречаться и т. п., но, может быть, это зависит от темперамента.

В о п р о с. Чувствуете ли вы разницу в темпераментах режиссеров, скажем, между теми, кто более интеллектуален, и теми, кого больше отличает интуиция.

О т в е т. Да, конечно. Например, одни придают значение только внешней линии поведения актера и во время съемок (что сводит с ума некоторых актеров) дают указания такого рода: подними глаза, опусти голову, поверни плечи, приблизься... Это, конечно, тоже имеет право на существование. Но от эмоционального актера трудно требовать механического выполнения тех или иных жестов — он ведь не бык, чтобы просто так вертеть головой или опускать глаза. Одни постановщики придают большое значение жестам, другие — произношению... Орсон Уэллес отличен и от тех и от других. Он создает вокруг себя ураган и вовлекает в него всех. Я снималась у него в «Процессе» всего три дня и не знаю, является ли состояние, в котором он находился, постоянным. Но чувствовалось, что он счастлив делать то, что делает, и быть в состоянии предельной активности — мы присутствовали при гигантском монологе, где он играл за всех персонажей. Это тоже способ воспитания актеров.

Меня всегда шокирует, когда актеры плохо отзываются о кино. По-моему, поведение актера на съемочной площадке — это непрерывное преодоление целого ряда препятствий, и это принуждает к определенной точности. В театре этого почти нет. Там все упирается только в режиссера. Правда, если вами руководит большой мастер, он не упустит поставить перед вами такие сложные препятствия, которые ты чувствуешь постоянно, даже находясь лицом к лицу со зрителем.

В кино кроме сложностей, связанных с техникой, немалую роль играет дробление сцен на части, которое вынуждает вас в любой момент правдиво воссоздавать свой персонаж. Я считаю, что в кино очень трудно хитрить, тогда как в театре это очень легко: непрерывность действия позволяет слабым местам пройти незамеченными.

В о п р о с. Нет ли у вас впечатления, что опыт, приобретенный в театре, помог вам в кино?

О т в е т. Отнюдь... Мне даже кажется, что если я вернусь в театр (а я не работала там вот уже пять лет), будет как раз наоборот.

Конечно, существует определенная форма театральной игры. Но я не вижу коренного различия между этими формами интерпретации.

В о п р о с. Нет у вас впечатления, что актер может влиять на фильм, навязать ему определенное направление?

О т в е т. Это случается, но редко. И, может быть, только при определенном стечении обстоятельств. Я лично не думаю, что актер может повлиять на фильм тем или иным образом. Это только извратит картину. Настоящий режиссер всегда знает, чего он хочет, даже если в пути и теряется первоначальная цель.

В о п р о с. С кем из режиссеров, с которыми вы уже работали, вы хотели бы работать вновь?

О т в е т. Я очень хотела бы вновь сниматься у Франсуа Трюффо. Я доверяю ему полностью. Также у Буньюэля. Я поеду для этого куда угодно, даже в Мексику, если это будет нужно. Но у Антониони — нет. Я больше не буду сниматься у него. Почему? Потому что... Потому что считаю, что фильм, в котором я у него снялась, полностью исчерпал наши взаимоотношения. Это бывает.

Я охотно работала бы с Франжю. Уже был один проект. Но он не осуществился. Есть еще Жан-Люк Годар, но я не знаю, понравится ли ему работать со мной. Я чувствую бессознательно, что у него нет этого желания.

Что касается других... Не знаю. Они рядом. Мы живем в одном и том же городе, вращаемся в одной и той же среде. Я очень верю в неожиданности.

Перевел с французского А. ДЕНИСОВ

Интервью с Жанной Моро перепечатывается (с сокращениями) из журнала «Кайе дю синема».

НА ЭКРАНАХ МИРА

«ОТПУСК РЕПОРТЕРА» (Болгария)

«ДОМ НА КАПРОВОЙ УЛИЦЕ» (ФРГ)

«ХРОНИКА ОДНОГО УБИЙСТВА» (ГДР)

«ТАК ДЕРЖАТЬ, МЕДСЕСТРА!» (Англия)

«ЗАВЕЩАНИЕ МИЛЛИОНЕРА» (Венгрия)

«ТАК ДЕРЖАТЬ, МЕДСЕСТРА!»

(Англия)

«Грустно, девицы!..» — так, помнится, подвел итоги своему посещению сиротского приюта Остап Бендер. «Девицы»-старушки отнюдь не старались развлечь великого командора. Они плакались ему о своих бедах, но выглядело это очень смешно. Девицы же в белых халатах и их подопечные из фильма «Так держать, медсестра!» (сценарий Нормана Хьюдиса, режиссер Джеральд Томас), напротив, всячески стремятся позабавить зрителей.

Медицинская сестра дает указания подчиненной «снять штаны с больного». Смешно? Еще как! Другой больной в панике соскакивает с постели, безуспешно прикрывая «срам». До слез обхохочешься!! А третьего — безусого молодого человека — санитар намерен побрить перед операцией аппендицита. Так прямо и говорит: «Не лицо же я вам собираюсь брить!» Просто животики надорвешь!!!

...Выражение «ниже пояса» родилось в боксе. На ринге за такие удары дисквалифицируют. А в кино? Что делать, если фильм не поднимается над этим уровнем ни в буквальном, ни в переносном смысле? Соленый юмор, органически рожденный жизненной средой, отображенной художником, способен породить стыдливое «фи» разве что у выведенных из употребления гувернанток. Другое дело, если вся эта «клубничка наоборот», эксплуатирующая на сей раз мужскую наготу, пришита к достаточно респектабельному и столь же пустому повествованию.

Фильм сделан в Англии, стране прославленного юмора. Сделан совсем недавно. Во всяком случае, аппаратура в операционной — новейшая. Этого никак не скажешь о комедийных приемах авторов. Но дело даже и не в новизне

Мне, например, бывает и сейчас очень весело на каком-нибудь ретроспективном просмотре максеннетовских и иных комических. И в конце концов, разве лопнувшая резиновая перчатка, обсыпавшая тальком незадачливую сестру, хуже кремового торта, залепившего глаза полицейскому? Но в «Кистоуне» хорошо знали принципы эксцентрической комедии: темп, ошеломляющий каскад гэгов, заверченное донельзя зрелище. В новом фильме о мужской хирургической палате редкие и не очень «вкусные» трюки разжижены достаточно вялыми диалогами, а острое фабульное построение подменено кинематографической суетой. Трюки — сами по себе, а скучное действо с ощутимой склонностью к быту — само по себе.

Тонкое чувство юмора, присущее английской нации, уже стало хрестоматийным понятием, не потеряв от этого своего живого блеска. От тучного сэра Джона Фальстафа до старого мусорщика Дулитла проходит эта счастливая традиция искусства, вобравшая в себя жизнелюбие и здравый ум народа. Попробуйте вспомнить без улыбки Сэма Уэллера, да и самого почтенного мистера Пиквика. Наконец, именно английский мюзик-холл подарил миру Чаплина.

Говорить об этих высоких образцах приходится вовсе не ради красного словца. Английское кино также имеет свои прочные комедийные традиции. Его отличает содержательная мысль. И, как правило, тем более точная, чем прихотливее она облачена в эксцентрически бессмысленную форму — будь то «сумасшедший» сюжет или остраненное поведение героя. При всех смешных приключениях Джорджа из Динки-джаза главным объектом издевки была чванливая тупость нацизма. Памятен и недавний успех фильма «Карлтон-Браун — дипломат». Смешно, разумеется, было бы на этом основании требовать от фильма «Так держать, медсестра!» антивоенной направленности. Но хотелось бы извлечь из него х о т ь к а к у ю - н и б у д ь мысль. Хоть какую-нибудь...

Но так ли уж это необходимо? Зрители довольны, смеются... В клубы и дома культуры после каких-либо собраний стараются залучить именно эту ленту: «Отдохнете, от души повеселитесь!» Понятно, что люди изголодались по смеху, понятно, что не все благополучно у нас с комедией. А со вкусом аудитории? Его необходимо воспитывать — это признают все. А как? Думается, прежде всего отказом от демонстрации лент, заведомо рассчитанных на дешевый коммерческий успех.

Мы часто вспоминаем теперь с самодовольной, благодушной улыбкой детство кино, эпоху, когда «туманный синематограф» соседствовал с ярмарочными балаганами женщины-русалки и волосатого человека. Но до благодушия ли, когда великое искусство XX столетия опускается порой до уровня балагана?..

Л. ГУРЕВИЧ

«ОТПУСК РЕПОРТЕРА»

(Болгария)

Главную роль в этом фильме должен был бы исполнять Аркадий Райкин. Я это говорю не потому, что без Райкина фильм не получился. Вовсе нет. Просто сценарий, написанный болгарским писателем-сатириком Радоем Ралиным,— это типичное эстрадное обозрение, очень похожее на те обозрения, которые ставит Аркадий Райкин в своем театре.

Как всегда в пьесах и сценариях подобного жанра, существует оригинальная завязка.

Репортер Зарков написал фельетон о бюрократе, зажимщике критики, аморальном типе, и фельетон этот напечатали. Казалось бы, ничего страшного. Но все недоразумения начались с того, что Зарков решил назвать героя фельетона Караивановым, фамилией столь же распространенной в Болгарии, как фамилия Иванов у нас. На следующее утро многочисленные реальные Караивановы, прочитав газету, узнали в обобщенном образе героя фельетона себя, и каждый принял фельетон на свой счет.

Далее действие развивается по всем канонам эстрадно-сатирического обозрения. На сюжетный шампур нанизаны сатирические сцены, и в каждой действует какой-нибудь Караиванов. Постепенно мы чувствуем, как первая прописная буква этой фамилии становится строчной и «караиванов» превращается в имя нарицательное. Вот этих-то «караивановых» и должен был бы играть Аркадий Райкин, если бы обозрение Радоя Ралина ставилось в Ленинградском театре миниатюр.

...Брандмайор Караиванов ходит вдоль шеренги своих молодцов «огнеборцев», и дюжие пожарники вынуждены стоять на полусогнутых, чтобы, не дай бог, не выглядеть выше своего начальника.

...Авторитет директора Караиванова пошатнулся после фельетона. Подчиненные срывают его портрет со стены. И вдруг директор говорит: «О себе я не беспокоюсь, я в номенклатуре. Но кто-то сядет на мое место, покопается в документах и увидит, что тут все не без греха». Мгновенно портрет водружается на место, и подчиненные бегут в редакцию требовать опровержения фельетона.

...Художник Караиванов работает сразу над тридцатью одинаковыми пейзажами, разумеется, с помощью трафарета.

На экране, как в калейдоскопе, сменяются эпизоды. Одни из них более удачные, другие менее. Все зависит от того, насколько авторы фильма следуют законам жанра, в котором они задумали делать свою кинокомедию. Когда вдруг на фоне гротесковых персонажей появляется толпа читателей, которые совершенно серьезно просят передать их благодарность автору фельетона, кажется, что режиссер вставил в комедию кадры совсем из другого фильма.

Но в большинстве случаев режиссер Владимир Янчев очень точно воплощает гротесковый замысел на экране.

Достаточно привести еще один пример. Караивановы бегают по комнатам редакции, ища Заркова. Внезапно они обнаруживают, что одна дверь заперта. Караивановы решают пробить дверь брандмайором, используя его как таран. Раскачав брандмайора, они бьют в дверь его ногами Дверь не поддается. Тогда Караивановы переворачивают брандмайора головой вперед и опять штурмуют дверь; которая на этот раз рушится под ударом крепкой брандмайоровой головы.

Мы не избалованы гротесковыми кинокомедиями, поэтому фильм «Отпуск репортера» стоит посмотреть, а быть может, и поучиться у него кое-чему, и прежде всего той социальной направленности и сатирической остроте, которые лежат в основе фильма.

Виктор СЛАВКИН

«ЗАВЕЩАНИЕ МИЛЛИОНЕРА»

(Венгрия)

«А что если?» — небесполезный прием для кинематографа, особенно для комедии. Нехитрое допущение — оно может быть сколь угодно банальным, банальность не вредит, скорее облегчает — позволяет комедиографу сконструировать для своих целей модель действительности. А если чуть сдвинутся пропорции, так на то оно и искусство, чтобы действительность уплотнять, конденсировать; и все это для того, чтобы едва заметное, неосознанное стало четче, объемнее, выразительнее. Впрочем, все это азы эстетики, если зашел об этом разговор, то для того лишь, чтобы еще раз напомнить о том, что скромная модель реальности может оказаться предметом самого углубленного исследования действительности.

В самом деле, почему бы не предположить ситуацию, столь же простую, сколь и изысканную: сорок лет — ночь в ночь — провел благородный старец в своей сторожевой будке на лесотарном складе. Начинались и кончались войны, менялись хозяева и формы мундиров, а дядюшка Михай все так же бродил по ночам от одного штабеля высококачественного кругляка к другому. Еще одна ночь, и наступит первое утро свободного от забот человека. И надо же так случиться, что замечтавшийся Михай Тот проспал свою последнюю смену. Ничего не попишешь — уж больно увлекателен был этот последний трудовой сон — прием у президента республики, торжественный кортеж мотоциклистов вокруг черной «Чайки», почетный караул войск столичного гарнизона, поздравления от дипломатического корпуса. Короче говоря, сон этот был немногим хуже того, что ожидало дядюшку Тота на следующее утро. Но за ночь склад сгорел. Дотла. На общую сумму полтора миллиона полновесных венгерских форинтов, как одна копейка. И черная директорская «Волга», вместо того чтобы везти почтенного пенсионера на торжественный банкет, помчит его полным ходом на товарищеский суд сослуживцев, которые, поглощая сосиски, приобретенные месткомом для несостоявшегося торжества, будут судить его за обнаруженную халатность.

Это одно допущение. Его достаточно, чтобы началась грустная, но оптимистическая история о душевных страданиях почтенного старца, о великодушии руководства трестом и соратников по лесотарному делу. Но этого мало для комедии; законы жанра вопиют против всеобщей симпатичности и положительности. В самом деле, где уж выбить из этой ситуации искру конфликта? Самое большее можно на мгновение пригорюниться, посожалеть над испорченной старостью Михая Тота. И только.

И авторы повторяют свой вопрос: «а что если?» И предполагают, что в ту самую роковую минуту, когда сгорел в нечаянном огне лесотарный склад, дядюшка Тот выиграл по лотерейному билету ровно полтора миллиона форинтов — сумму ущерба, нанесенного его предпраздничным сном народному хозяйству Венгерской Республики. И тогда начинается комедия — исподволь, словно бы нехотя, ибо откуда, казалось бы, взяться на пути широкого жеста дядюшки Тота — вернуть свой долг государству до последнего филлера,— откуда взяться препятствиям? Кто посмеет противостоять его благородному стремлению быть честным? Между тем зерно комедии именно в этом — в трагикомических мытарствах дядюшки Тота в поисках юридического лица, желающего принять у него чемоданишко с полутора миллионами ради сохранения доброго имени.

Такова история, рассказанная в картине «Завещание миллионера» венгерским режиссером Дьёрдем Палашти. И, в сущности говоря, ее можно бы свести к анекдоту о недалеком и добропорядочном человеке, ломящемся в открытую дверь. В самом деле — что ему, больше других надо? Деньги давно списаны, а раз списаны, то по всем законам бухгалтерского учета их и не было вовсе. Опять же «государство все равно не обеднеет», не то нынче время, объясняет авторитетный председатель месткома, вот «если бы это случилось в проклятое капиталистическое время, даже самое процветающее предприятие оказалось бы на грани банкротства!». Вот и живи себе, утверждает здравый рассудок. Всю жизнь мечтал дядюшка Тот о собственном домике на окраине, о хозяйстве, о фруктовом садике. Да и многочисленные дети уже распределили в мечтах папашин выигрыш: кому машину, кому мебель, кому квартиру... Неправда ли, до чего напоминает эта история хрестоматийную притчу о благородном пионере, нашедшем на улице кошелек и вернувшем его законному владельцу. Авторы «Завещания миллионера» не без ехидства подчеркивают это сходство. Вот только, улыбаются они, «а что если?» А что если владелец от этих денег откажется, а?

Но это столкновение естественной, как воздух, честности со «здравым смыслом» составляет лишь боковую линию фильма, лишь его семейно-нравственный фон. И это вполне объяснимо — не для того выстроили сценаристы Ласло Таби и Дьёрдь Палашти свою систему сюжетных координат. Ибо главные противоборствующие персонажи фильма определяются по-иному, сатирическому и язвительному счету. Имя первого персонажа нам известно заранее. Имя второго, многоликого и разноязыкого, — бездушная бюрократическая машина, на каждом шагу противостоящая благому порыву дядюшки Тота. В этом замкнутом круге дружеских улыбок и вполне благонамеренных речей мечется Михай Тот со своим потертым чемоданишком, из которого прямо-таки рвутся в государственную казну полтора миллиона новеньких форинтов.

Эта замкнутая ситуация, если на мгновение взять ее всерьез, может напомнить сюжетную схему кафкинского «Процесса». И немного надо, чтобы из балаганной, издевательской сатиры — одним поворотом точки зрения — выглянул метафизический антураж безликого бюрократического действа. И пусть у каждого из ее «полномочных представителей» есть имена, есть точные психологические и социальные характеристики — люди эти могли оказаться такими же жертвами всеобщей безысходности, как оказался попавший в этот круг со стороны Михай Тот. И будь у авторов картины чуть поменьше социального оптимизма, «Завещание миллионера» вполне могло бы превратиться в такую истошную фантасмагорию. Но в том-то и дело, что люди, населяющие все семь кругов бюрократического ада дядюшки Тота,— люди вполне счастливые, симпатичные, искренне желающие друг другу добра. И бессмертная демагогия, начинающаяся словами об интересах трудящихся, а заканчивающаяся добродуш-

«Завещание миллионера»

ным разъяснением про инструкцию, тоже идет от «чистого сердца». В этом есть своя, пусть противоестественная логика: «У нас плановое хозяйство... Вы представляете, что получится, если все, кому вздумается, ни с того ни с сего начнут возвращать деньги? Ни порядка не будет, ни плановости... И о народном хозяйстве позвольте заботиться нам, дядюшка Тот!»

Палашти широко и полновластно пользуется своим правом создавать модель действительности. Он не боится упреков в односторонности. В самом деле, позволь он хоть на мгновение прорваться кругу доброжелательного бездушия, трусости и приспособленчества, комедия просто перестанет существовать в тот момент, как Михай Тот внесет свои полтора миллиона в соответствующую государственную кассу. Поэтому даже лихой аферист Хартенленди со своим тоскующим напарником, даже они не в силах проломить брешь в стене инструкций, никак не позволяющих принять упомянутую сумму от частного лица. И Палашти хлещет родимый бюрократизм, чиновное равнодушие к человеку, прикрываемое фразами о святых интересах этого человека. Палашти заглядывает в закоулки, в которых вроде бы и не поместиться демагогии и бездушию, обнаруживая их и там. Местком, готовящийся раздуть до недосягаемых вершин новую кампанию «по возвращению денег народному хозяйству» с непременной иерархией наград, почетных званий и дипломов. Директор треста, не решающийся пошевелить пальцем без санкции министерства, министерство, с удовольствием откликающееся на «новые веяния»: «предприятия должны самостоятельно решать возникающие перед ними проблемы». Дом, в котором царствует «здравый смысл», — вполне пристойная оборотная сторона внешней бюрократической структуры. Редакция. Адвокат. Психиатр. И ведь все они правы, если увидеть только форму, ту самую, которая по внешности справедлива, а по существу — издевательство.

Палашти постоянно помнит, что он разрабатывает не самый благодарный жанр в киноискусстве — жанр эксцентрической сатиры. И поэтому он старается соблюсти законы гротеска во всей их чистоте и отчетливости. И кто бросит в него камень за то, что он напоследок, перед самым финалом, сталкивает своего неудачливого правдолюбца с прямым рупором столь ненавистного ему мира показухи и дешевки?

Задумчивый Тот бредет по ночной пустынной улице (она темна и пустынна не без нарочитости, и ее подчеркнуто мрачный антураж отчетливо пародирует безысходную атмосферу современной психологической драмы на Западе), и вдруг, откуда-то из темноты, из тяжелых испарений Дуная, доносится отлично поставленный голос радиорепортера: «Скажите, товарищ, вы счастливы? Мы задавали этот вопрос сотням трудящихся, из их ответов мы выяснили, что народ наш живет прекрасно...» И когда дядюшка Тот вполне спокойно сообщает ему о своем решении покончить счеты с жизнью, репортер, не меняя профессионально-бодренького тона, торопливо заключает на прощание: «Э... большое спасибо, товарищ. Не буду вас больше задерживать. Стереть! Нетипично!»

Это и в самом деле нетипично. Но Палашти меньше всего интересует типичность в ее всеобщем, «среднеарифметическом» смысле — он ищет и находит типичность гипертрофированную, обобщенную, на грани абсурда. Ибо только здесь он может развернуть весь арсенал своих ядовитых средств для всеобщей расправы с тем, что противоречит его пониманию социалистического гуманизма, его ощущению подлинной цены и места человеческого благородства и чистоты в обществе. И режиссер нагнетает ситуацию за ситуацией, он разбрасывается — в картине пародия соседствует с детективом, комедия абсурда с комедией нравов, юмор ситуационный с юмором словесным — и все это для того, чтобы еще раз поставить у позорного столба многократно названного им противника: бюрократизм, бездушие, стремление любой ценой снять с себя ответственность за что бы то ни было.

При этом он прекрасно понимает все слабости и недостатки своего героя. Он почти не сочувствует дядюшке Тоту, попавшему в эту безысходную ситуацию. Ибо благороднейший ночной сторож сам не безгрешен: он вполне может действовать так же, как действуют окружающие, изменись обстоятельства в его пользу. И не в герое дело — просто, попади в такое же положение другой человек, произойдет то же, быть может, с какими-то поправками на иной характер, иную профессию, иное семейное положение. Потому что — и это следует из всей атмосферы картины Палашти — пресловутый маленький человек остается маленьким, пока не почувствует себя просто человеком, способным нести ответственность не только за себя, но и за других. И в этом смысл абсурдного допущения Ласло Таби и Дьёрдя Палашти.

Н. БАСМАНОВ

«ХРОНИКА ОДНОГО УБИЙСТВА»

(ГДР)

Название этого фильма вовсе не означает, что его авторы — сценарист Анжел Вагенштайн и режиссер и оператор Иоахим Хаслер — отдают экранное пространство и время тщательному расследованию того, кем и как было совершено убийство. Да, в самом начале картины прозвучал выстрел, и господин Цвишенцаль, только что избранный на пост бургомистра одного из западногерманских городов, упал мертвый. Но не судебная хроника этого происшествия, не раскрытие преступления по всем правилам остросюжетного детектива обеспечивают успех фильму, поставленному по мотивам произведения Леонгарда Франка. Истоки удачи фильма в другом — в серьезном и глубоком художественном анализе тех побудительных мотивов, тех внутренних причин, что сделали молодую женщину, художницу Рут Боденхайм, убийцей.

Убийцей? А всегда ли того, кто убил, можно назвать так? Не становится ли он иногда справедливым мстителем, судьей, поступающим согласно высшему закону правды и человечности? Не действует ли он от имени истории?

Именно эти вопросы задают себе и отвечают на них создатели картины. Взяв как бы исключительный и частный случай, исследуя его с максимальной конкретностью и обстоятельностью, авторы всем ходом киноповествования утверждают его закономерность, более того — его необходимость, если говорить не о физической расправе, а о суровой, жестокой каре, об историческом возмездии.

Возмездие. Оно не приходит само собой. Не нужно рассчитывать, что так или иначе, рано или поздно справедливый суд восторжествует — надо самому приблизить этот час, надо *действовать*. Такова мысль фильма, направленного против нацизма и его вольных или невольных покровителей. Такова позиция Рут Боденхайм, пережившей все ужасы фашизма и неспособной мириться с тем, что человек, повинный в смерти ее родителей и десятков других людей, сегодня не только на свободе, но и процветает, поднимаясь все выше и выше по общественной лестнице.

Да, Рут у актрисы Ангелики Домрёзе именно *не способна* забыть прошлое, не способна подстроиться к окружающим обстоятельствам, не способна молчаливо прощать. Даже тогда, когда это угрожает карьере мужа и семейному благополучию. Даже тогда, когда под угрозой собственная жизнь.

Строя свой рассказ как психологическую драму, внимательно прослеживая чувства, настроения, душевные движения героев, создатели фильма делают мерой поведения, мерой нравственной оценки людей их внутреннюю цельность. Потому и выигрывает в этом негласном соревновании Рут Боденхайм, что она остается самой собой, не идет на сделки с совестью, на те компромиссы, которые настойчиво предлагает действительность и перед которыми пасуют натуры более слабые.

Фильм категоричен в своих требованиях, точен и недвусмыслен в характеристиках. Но это не низводит авторские размышления до прямолинейных деклараций. Мысль в картине остра, публицистична, однако она никогда не принимает форму морализаторских прописей. Поэтому «Хроника одного убийства» с таким заинтересованным вниманием воспринимается зрителями. Нам кажется, что даже те, кто, привлеченный названием картины, рассчитывал на эффектно поданную приключенческую интригу, не ушли из кинотеатра разочарованными. В чем-то обманув их надежды, авторы возместили этот «урон» искусством, не просто разжигающим любопытство, а глубоко проникающим в сознание, тревожащим ум и сердце.

Н. ИГНАТЬЕВА

«ДОМ НА КАПРОВОЙ УЛИЦЕ»

(ФРГ)

Курт Гофман — режиссер очень разный. Мы знаем его блестящие, хотя и несколько тяжеловесные политические сатиры («Мы вундеркинды», «Привидения в замке Шпессарт»); знаем и поставленные им пустоватые, невысокого вкуса ленты («Фейерверк», «Фанфары любви»); но одному западногерманский режиссер верен постоянно — ненависти к фашизму. В своей новой картине он вновь возвращает нас к «дням позора и печали» немецкой нации.

Фильм поставлен по одноименному роману писателя Бен-Гавриеля и снимался в Праге. В его создании принимали участие чехословацкие кинематографисты — оператор Йозеф Иллик, актеры Яна Брейхова, Рудольф Грушинский, Ян Мистрик.

Курт Гофман снимает кинороман, медленно переворачивая страницу за страницей литературного первоисточника, почти не прибегая к острому, короткому монтажу, к сатирическим, локальным краскам, которые были ему свойственны в прежних работах. Правда, время от времени плавное течение фильма взрывают кадры фашистской хроники, но и они подобраны с таким расчетом, чтобы подчеркнуть не динамичную, внешнюю сторону событий, а все то же мертвящее, монотонное движение дней — будни оккупированной немцами Праги.

В этой манере есть свой смысл, свой поиск, хоть и оборачивается она зачастую попросту скукой. Гофман не боится показаться скучным. Он чувствует себя обязанным рассчитаться с прошлым по всем статьям. Евреев уничтожали в Варшавском гетто, сжигали в газовых камерах — это крайность, это было, но было ведь и иначе... Вот один из пражских домов на Капровой улице, в котором проживают евреи, говорящие на немецком языке. Дом обывателей, с педантичным, почти провинциальным укладом жизни — лавка, семья, синагога, община; маленькие радости, маленькие деньги, маленькие мечты — «свой дом, свои мыши». Ритм уклада задает ритм ленте, с приходом немцев он не убыстряется, просто всего становится меньше — радостей, денег, грез, пока не наступает распад семьи, разорение, смерть. И все тихо, методично. Дети успевают эмигрировать, отцов держит свое «дело», собственность. Умирает старая владелица лавчонки госпожа Каудас, напоминающая героиню чехословацкого фильма «Магазин на главной улице»; кончает с собой торговец бумагой Лауфер; мелкий служащий Марр, немец по происхождению, пытается сохранить самую элементарную порядочность— это ему удается только ценой собственной жизни. Все рушится в этом мире. «Миллионы людей потеряли право торговать, жить, любить» — так дикторский текст комментирует происходящее на экране.

Последняя триада весьма симптоматична для Гофмана. Для него право торговать — святое право, как право любить, как право дышать. Режиссер сочувствует не просто еврейскому торговцу (хотя ему сочувствует больше, ибо еврею было труднее), но и мелкому буржуа как таковому, «отчужденному» от самого себя тоталитарной системой гитлеровской военщины. Мелкобуржуазное происхождение фашизма скрыто от глаз Гофмана, показавшего себя в этом фильме по-своему искренним, честным, но неглубоким художником.

Самые неудачные, иллюстративные эпизоды картины связаны с темой Сопротивления, которая выходит на передний план в последних частях ленты.

Самое прекрасное в фильме— Прага, поэтично снятая оператором Йозефом Илликом в утренние, безлюдные часы; вероятно, именно такой виделась она пражанам и в 1939 году, — казалось, что город свободен, что нет немцев, нет насилия и смерти, а есть только этот гордый, непокорившийся город с его соборами, древней мостовой, узкими средневековыми улочками и старинным кремлем, синеющим в туманной дымке...

Е. СИДОРОВ

Отовсюду

АНГЛИЯ

После шумного успеха фильма «Доктор Стрейнджлав» выпустившая его фирма «Коламбиа» «выстрелила» еще две картины, имеющие в основе ту же сюжетную ситуацию: случайность или оплошность, в результате которой пущено в ход атомное оружие. Но если прародитель этой серии — фильм Кубрика — представлял собой блистательную антивоенную сатиру и отличался действительно выдающимися художественными достоинствами, то перепевающие его фабульные ситуации фильмы «Система предохранения» и «Случай с «Бедфордом» не претендуют уже ни на что серьезное. В особенности это относится к «Случаю с «Бедфордом» (режиссер Джеймс Харрис), имеющему к тому же и явственный антисоветский душок. Основу сюжета фильма составляют перипетии, связанные с погоней американского эсминца за советской подводной лодкой, тайно проникшей (!) в территориальные воды Гренландии. Командир эсминца (актер Ричард Уидмарк) — этакий супермен, не подверженный человеческим слабостям,— вопреки приказу морского командования НАТО, продолжает преследование и после того, как подводная лодка выходит в открытые воды. В результате ошибки одного из офицеров пущено в ход атомное оружие, но и лодка, погружаясь на дно, успевает выпустить торпеды: преследователь и его жертва тонут вместе.

●

«Стандартная концовка всех последних фильмов с участием Бетт Дэвис — ее отправление в сумасшедший дом»,— иронически замечает в журнале «Мансли филм буллетин» автор рецензии на фильм «Нянюшка». Фильм, поставленный режиссером Сетом Холтом, рассказывает о десятилетнем мальчике, вернувшемся домой после двухлетнего пребывания в специальной школе для психически не уравновешенных детей. Ребенок одержим страхом, что его няня (Бетт Дэвис) намеревается убить его. Неврастеничка-мать и ипохондрик-отец считают, что страхи мальчика ни на чем не основаны, однако в конце концов выясняется, что мальчик прав, хотя в последний момент нянюшка (успевшая к тому времени совершить несколько «побочных» убийств) и отказывается от своего намерения.

Весьма невысоко оценивая сам фильм, авторы критических статей отмечают мастерство Бетт Дэвис, сумевшей даже в этих надуманных ситуациях создать интересный, точный по психологическому рисунку образ.

БОЛГАРИЯ

«Встреча в море», четвертый сценарий известного болгарского писателя Эмила Манова, написан им по его роману «Бегство Галатеи». Ставит фильм режиссер Дучо Мундров, который вместе с Мановым работал над «Плененной стаей». В беседе с корреспондентом журнала «Болгарские фильмы» писатель сообщил, что он хочет показать явление, характерное для определенных кругов общества. «Герой нашей картины,— сказал Манов,— столкнувшись с карьеризмом, беспринципной погоней за чинами и властью, эгоизмом, мещанством, разочарован. Ему хочется убежать от всего этого, уединиться в тихой гавани. Но, в сущности, такое бегство невозможно, оно не только иллюзорно, но и вредно. Тихих гаваней нет: нужно не бежать, а бороться против темных сторон жизни».

●

В Варне состоялся первый в мире международный смотр фильмов о работе обществ Красного Креста и Красного Полумесяца.

По разряду научно-популярных фильмов первую премию получил венгерский фильм «Не будет больно», по разряду документальных — «Не забывать о человеке» (Польша).

На фестивале были присуждены премии за «лучшие новеллы»; первой премии по этому разделу удостоен советский мультипликационный фильм «Непьющий воробей».

Специальная премия жюри присуждена документальному фильму «Анри Дюнан» (ФРГ), рассказывающему об основателе организации Международного Красного Креста.

ГДР

Кровавый след оставляют на земле многострадального Конго современные ландскнехты — белые наемники империализма. «Коммандо 52» — так называется документальный фильм Вальтера Хейновски, посвященный разоблачению преступных действий гитлеровских последышей на Африканском континенте.

ЙЕМЕН

Закончено производство полнометражного документального фильма о Йемене. В фильме рассказывается о различных сторонах жизни страны. Комментарий написан итальянским писателем Альберто Моравиа, посетившим Йемен во время съемок фильма. Моравиа рассказывает о преобразованиях в области сельского хозяйства республики и развитии промышленности, просвещения и медицины. «Это замечательная страна благородного и чистосердечного народа»,— говорит Моравиа.

МЕКСИКА

В новом фильме Луиса Буньюэля «Монах» главную женскую роль исполнит французская актриса Жанна Моро. Это вторая «мексиканская» роль талантливой артистки — первой была ее работа в фильме «Вива Мария».

ОАР

За последние годы значительно расширился прокат египетских фильмов за рубежом. Число стран, покупающих фильмы ОАР, возросло до 40. Наиболее важным рынком для египетских фильмов остаются страны Африканского континента. Расширению проката египетских фильмов значительно способствовали проведенные в последнее время Недели египетских фильмов за рубежом.

Отовсюду

ПОЛЬША

Режиссер Ежи Зажицкий снимает фильм по известной новелле Ярослава Ивашкевича «Любовники из Мароны», в которой рассказывается о любви сельской учительницы Оли и больного туберкулезом юноши. «Несмотря на трагический финал... — говорит режиссер,— в памяти зрителя должен остаться образ красивой, настоящей, чистой любви...»

●

Еще один видный мастер документального кино — Януш Маевский — перешел в игровую кинематографию. Он ставит по собственному сценарию комедию под названием «Ключ к клетке».

РУМЫНИЯ

Новый фильм «Извилины» (по сценарию Хория Ловинеску и Х. Христи) ставит выпускник ВГИКа Мирча Сэукан. Работая в основном в документальном кино, Сэукан снял две художественные ленты «Когда весною жарко» и «У берега нет конца», в которых попытался раскрыть поэзию человеческих чувств. В новом фильме Сэукана главные герои — молодые архитекторы — сражаются с косностью и трусостью, завистью и карьеризмом.

●

Современной жизни Румынской Республики посвящается фильм «Белая комната», который снимает известный режиссер-документалист Вирджил Калотеску.

●

Действие «Шестого раунда» — приключенческого фильма режиссера Владимира Попеску-Доряну (он же автор сценария) — происходит в конце второй мировой войны, когда фашисты пытались создать мощную шпионскую сеть в странах Юго-Восточной Европы с целью саботажа и свержения правительств освобожденных стран.

●

На киностудии «Бухарест» закончилась работа по экранизации известного романа Ливиу Ребряну «Восстание». В фильме воспроизведены события 1907 года, когда были потоплены в крови выступления румынских крестьян против бесчеловечного гнета со стороны помещиков. Режиссер фильма М. Мурешан основное внимание уделил процессу формирования революционного сознания рабочих и крестьян.

●

В фильме режиссера Мариуса Теодореску «Ключ к счастью» дана широкая картина жизни 30-х годов. «Выделяя социальный подтекст романа Чезара Петреску, по которому поставлен фильм, режиссер смог запечатлеть мир, увиденный глазами современника»,— пишет о новом кинофильме рецензент в журнале «Чинема».

●

Французский режиссер Кристиан-Жак посетил недавно Румынию в связи с предстоящими съемками нового франко-румынского фильма «Замок в Карпатах» по одноименному роману Жюля Верна. Сценарий написал Поль Андреотта вместе с М. Лакло и Кристиан-Жаком. По словам Кристиан-Жака, «Замок в Карпатах» соединяет в себе фантастичность, поэзию и юмор великого французского писателя.

●

В Советском Союзе пьеса Михаила Себастьяна «Безымянная звезда» шла с большим успехом во МХАТе, в Ленинградском Большом драматическом театре имени М. Горького. «Безымянная звезда» заинтересовала французского кинорежиссера Анри Кольпи, работающего в настоящее время над совместным румыно-французским фильмом по ее мотивам. В главной роли снимается Марина Влади.

США

Луис Армстронг выступит в нынешнем году в новом музыкальном фильме «Человек по имени Адам». Он сыграет роль старого музыканта, которому после многих лет невезения удастся вернуть любовь публики. В фильме будут также заняты популярный негритянский певец и драматический актер Сэмми Дэвис и сын знаменитого голливудского актера Фрэнк Синатра-младший. Съемки будут производиться в Нью-Йорке.

●

Французский режиссер Серж Бургиньон поставил недавно в США фильм «Награда». По жанру это фильм-вестерн. Герой картины — летчик сельскохозяйственной авиации (популярный шведский актер Макс фон Сюдов). Самолет его погибает в катастрофе, и он должен выплатить компании, нанявшей его, ущерб за свой «брак». Чтобы раздобыть необходимые деньги, летчик соглашается принять участие в поимке убийцы и похитителя детей, голова которого оценена в 50 тысяч долларов. Вместе с шерифом и двумя его помощниками он пускается в погоню за преступником. Однако все они погибают в печально знаменитой Долине смерти... Рецензент еженедельника «Тайм», отмечая отдельные художественные достоинства картины Бургиньона, ее цветовое и пластическое решение, считает все же, что в целом фильм «Награда» — неудача талантливого режиссера.

ФРАНЦИЯ

На прошлогоднем фестивале французских фильмов в Москве с успехом демонстрировалась экранизация детективного романа Сувестра и Аллена «Фантомас», осуществленная режиссером Андре Юнебелем. В настоящее время Юнебель работает над второй серией картины о приключениях хитроумного преступника — «Фантомас возвращается». Как и в первой серии, роли Фантомаса и журналиста Фандора играет Жан Маре, комиссара полиции Жюва исполнит популярный комик Луи де Фюнес, а невесту Фандора — Милен Демонжо.

●

Стук топоров плотников и гортанные выкрики лесорубов служат фоном, на котором развертывается действие нового филь-

ма Робера Энрико «Большие глотки». Просто и задушевно рассказывает фильм о жизни небольшой деревушки в Вогезах, о двенадцати жизнях, двенадцати характерах, двенадцати судьбах... В фильме снимались Лино Вентура, Бурвиль, Мари Дюбуа.

●

На экранах Франции с успехом идет документальный фильм «Золото и свинец». Это первая полнометражная картина Алена Кюньо. Фильм сделан по типу «Хроники одного лета» и «Прекрасного мая» — он состоит из серии бесед с людьми различных социальных слоев, которые рассказывают о том, что в данную минуту больше всего занимает их мысли. Так, Мишель Легран, написавший музыку к фильму, говорит о счастье, Макс-Поль Фуше — о проблеме поэзии и свободы. В фильме можно также услышать вдову участника Сопротивления и супружескую пару, старую одинокую женщину и мать большой семьи, а в единственной игровой сцене фильма — «вечер в богатой семье» — увидеть великолепную игру Эманюэль Рива. «Я хотел показать картины Парижа зимы 1964/65 года, — говорит режиссер, — но оказалось, что отснятый материал можно отнести к нескольким десятилетиям как до, так и после этой даты».

●

Новый фильм Андре Кайатта «Ловушка для Золушки» поставлен по роману Себастьена Жапризо (напечатан в журнале «Москва», 1965, № 10). Как отмечает еженедельник «Леттр франсез», хотя фильм и перегружен символикой, многозначительностью киноязыка и некоторым трюкачеством, сделан он мастерски и смотрится с интересом. В картине привлекает внимание игра Дани Каррель. «Я возлагаю большие надежды на этот фильм, — говорит актриса. — Кайатт единственный, кто предложил мне значительную роль за те восемь лет, что прошли после фильма Рене Клера «В квартале Порт де Лила» («На окраине Парижа»). Тогда мне было шестнадцать лет и из меня хотели сделать новую Брижитт Бардо, но это было, конечно, несерьезно».

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

«Восьмой с половиной» фильм ставит Збынек Брних, режиссер картин «Эшелон из рая» и «Пятый всадник — Страх». Вместе с писателем Миланом Угде он написал сценарий «Амбулатория», действие которого происходит в амбулатории воинской части реактивных истребителей. Солдаты здесь находятся в состоянии непрерывной боевой готовности и имеют дело с новейшей техникой. «Мы хотим, — говорит Брних, — провести как бы очную ставку между непосредственными человеческими переживаниями молодых людей и навязанными человеку средствами техники... Мы не собираемся избегать отображения личных проблем наших героев. Однако в момент боевой тревоги все эти проблемы снимаются...»

●

Документальный фильм режиссера Вацлава Таборского «Загрязненный город» получил Гран-при Венецианского фестиваля 1963 года. Большим успехом пользовались и другие документальные фильмы этого режиссера — «Отпуск», «Вокзал», «Следы». «Бегство в никуда» — режиссерский дебют Вацлава Таборского в игровой кинематографии. Он так объясняет свою «измену» документальному кино: «Создавая в течение года пять-шесть фильмов, я начинал чувствовать недовольство своей работой, хотя мои вещи имели успех у зрителей и у критиков. У меня было такое ощущение, что я не справляюсь ни с временем, ни с пространством и не могу передать более глубокую мысль. Вот почему я и ухватился за возможность создать игровой фильм».

●

Вслед за советскими мультипликаторами к экранизации сказки Милоша Мацоурека «Каникулы Бонифация» приступают соотечественники писателя. На студии в Готвальдове кукольный вариант приключений артиста цирка доброго льва Бонифация создают режиссер Ян Дудошек и оператор Антонин Горак.

ЮГОСЛАВИЯ

Режиссер Ватрослав Мимица, фильм которого «Прометей с острова Вишевице» награжден специальным дипломом жюри IV Московского международного кинофестиваля, приступил на Загребской киностудии к съемкам киноповести «Понедельник или вторник». О замысле фильма режиссер сказал представителям прессы: «В последнее время в мировом киноискусстве стало традицией делать героем фильмов «маленького человека», созерцательно и пассивно относящегося к жизни. В моей новой ленте героем будет журналист — человек, активно вторгающийся в окружающую жизнь». В главных ролях снимаются Слободан Димитриевич и Ягода Калопер.

●

Греческая актриса Ирен Папас (знакомая советским зрителям по фильму «Электра»), исполняет главную роль в фильме «Горькие травы», поставленном белградской студией «Авала-фильм» совместно с западноберлинской фирмой «ЦСК-фильм». В основе фильма, поставленного режиссером Жикой Митровичем по сценарию Фриды Филипович, — судьба еврейской девушки, пережившей кошмары нацистских лагерей смерти и до сих пор не нашедшей места в современном мире. В других ролях снимались французский актер Даниэль Желин и немецкий — Вернер Петерс.

●

На загребской студии «Ядран-фильм» начались съемки фильма «Тиф» (авторы сценария Ратка Джуранович и Стеван Булайич, режиссер Велько Булайич). Фильм расскажет о судьбе четырех партизан, которые из-за болезни оказались отрезанными от своего отряда.

Отовсюду

«Имаж э сон» о Марке Донском

Один из недавних номеров французского журнала «Имаж э сон» («Изображение и звук») почти целиком посвящен творчеству виднейшего советского кинорежиссера Марка Донского.

В открывающей серию материалов небольшой статье Клод Готер пишет: «Наряду с Виктором Шестромом, Дэвидом Гриффитом, Фридрихом Мурнау, Робертом Флаэрти и Александром Довженко Марк Донской — один из тех больших мастеров кинематографа, которые в силу ряда причин остались почти неизвестными французскому зрителю». К сожалению, продолжает Готер, французская синематека не удосужилась обнародовать собрание фильмов этих мастеров, как это было сделано с фильмами Бестера Китона.

В завершение своего вступления автор приводит краткий обзор критических работ, появлявшихся на французском языке, о фильмах Донского, работ по истории кино, где подвергаются разбору произведения мастера.

Представив таким образом читателю Марка Донского, журнал передает слово критику Филиппу Одике, который выступает с большим очерком о жизни и творчестве советского кинорежиссера.

Написанный с отличным знанием материала, настоящим художественным чутьем и увлечением, этот очерк рисует Марка Донского страстным, темпераментным, ищущим художником, убежденным в правоте тех идей, которые он проповедует. Эпиграфом, предпосланным очерку, Филипп Одике избрал слова самого мастера: «То, что я люблю, я защищаю в борьбе».

Филипп Одике справедливо видит в Донском глубоко современного художника. Он отметает точку зрения, согласно которой некоторые критики (Одике не называет их) склонны видеть в работе Донского над экранизациями произведений М. Горького и М. Коцюбинского желание в определенный период уйти от современной действительности. Марк Донской, пишет Одике, «находится всегда в центре сражений своего времени, и он сумел ярко показать перемены, происшедшие в жизни после революции, поставив «Песнь о счастье», «Романтиков», «Сельскую учительницу», создав в ответ на гитлеровскую агрессию знаменитый «триптих» — «Как закалялась сталь», «Радуга» и «Непокоренные».

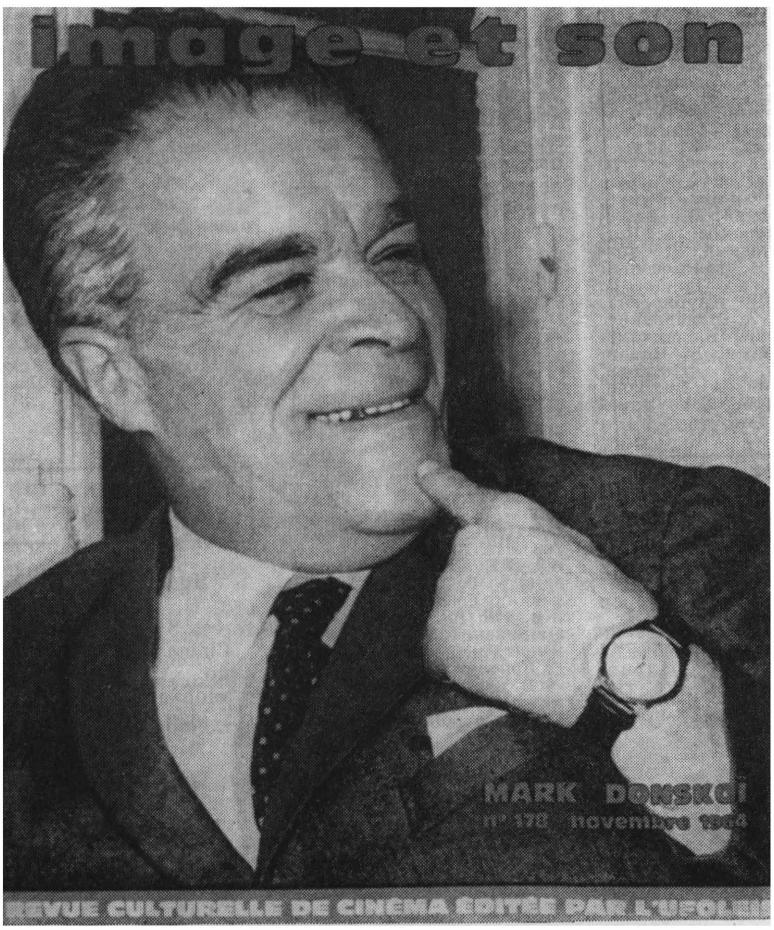
Говоря в специальной главе о поэтическом языке Донского, Филипп Одике отмечает, что режиссер «не приемлет никаких канонов в искусстве, ища постоянно свои собственные средства выражения. В своем творчестве он не следует никакой моде, что, однако, не мешает его искусству быть остро действенным и классическим в лучшем смысле этого слова». «Стилистика Марка Донского,— продолжает Ф. Одике,— утверждается в четком своеобразии, начиная уже с первых его фильмов, но она не остается застывшей, она видоизменяется, когда мастер показывает нам образ сельской учительницы, ищущей и находящей свой путь в жизни, или купца Фому Гордеева, порывающего со своим классом».

Французский критик особо отмечает, что в фильмах Марка Донского очень большое значение имеет «не только пластика картины, ее органическая поэтическая целостность зависит от слияния, от точного сплава изобразительного ряда с музыкой и звуком. Эти последние играют в картинах Донского такую великую роль, что произведения мастера столько же слушают, сколько смотрят».

В журнале приведены собранные тем же Филиппом Одике «Беседы и декларации Марка Донского». В них французский читатель знакомится со взглядами Донского на сущность искусства, на процесс творчества, на значение формы, на место экранизации в искусстве кино вообще и Донского в частности. Отдельно приводятся собранные критиком высказывания Марка Донского о М. Горьком.

Заключают раздел подробная фильмография, библиография работ о Донском (оригинальных французских или переведенных на французский язык), список опубликованных во французской печати интервью с Донским.

А. Г.



Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Чистые пруды» (по мотивам произведений Ю. Нагибина), 8 ч.

Сценарий Б. Ахмадулиной; постановка А. Сахарова; главный оператор Л. Калашников; главный художник И. Пластинкин; композитор Ю. Левитин; звукооператор Е. Федоров; режиссер Л. Кочарян; оператор Т. Гришин. Комбинированные съемки: оператор Г. Шимкович; художник С. Мухин.

В главной роли А. Збруев.

В ролях: Е. Филонова, Л. Гладунко, Т. Семина, С. Светличная, В. Евстафьев.

В эпизодах: Э. Абалов, Н. Агапова, Е. Ауэрбах, А. Данилова, В. Заливин, Н. Крюков, Ю. Комаров, Н. Меньшикова, В. Лапин, М. Михайлов, В. Невинный, А. Трусов, Г. Фролова, В. Хохряков, З. Чекулаева, П. Шпрингфельд, Оля Серова.

Стихи читает Б. Ахмадулина.

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ» (СССР) — ТВОРЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ «СТУДИО» (Польша)

«Ленин в Польше», 10 ч.

Сценарий Е. Габриловича, С. Юткевича; постановка С. Юткевича; режиссеры: Ян Рутковский, Люция Охрименко; главный оператор Ян Лясковский; операторы: Казимеж Мадейский, Владимир Пищальников; главный художник Ян Грандыс; художник Феликс Збарский; композитор Адам Валячинский; звукооператор Юзеф Бартчак. Комбинированные съемки: оператор Борис Травкин; художник Альберт Рудаченко.

В роли В. И. Ленина — М. Штраух.

В ролях: Крупская — А. Лисянская, мать Крупской — А. Павлычева, Улька — И. Кусмерская, Ганецкий — Э. Феттинг, Анджей — Кжиштоф Кальчинский.

В эпизодах: В. Акимов, Л. Бенуа, Тадеуш Фиевский, Генрик Гунко, Н. Каширский, Г. Люткевич, В. Монахов, А. Петров, К. Рудзкий, З. Сковроньский. Я. Стемповский, Г. Юхтин, Я. Груца, Э. Ежевская, В. Якубинская, А. Юрчак, А. Лодзинский, Я. Маршанд, Б. Михальский, Е. Моск, Е. Новак, А. Новак, А. Потапов, В. Раевский, А. Скупень, Р. Заорский, А. Жулинский и другие.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДЕТСКИХ и ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Встречи с Игорем Ильинским», 9 ч.

Авторы сценария И. Гурин, И. Ильинский; режиссер И. Гурин; художник-постановщик С. Веледницкий; композитор М. Фрадкин; звукооператор К. Амиров; главный оператор Б. Монастырский; оператор М. Гойхберг. Комбинированные съемки: оператор Ф. Шах; художник В. Васильев.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«На одной планете», 10 ч.

Авторы сценария: С. Дангулов, М. Папава; постановщик И. Ольшвангер; главный оператор Е. Шапиро; главный художник Е. Еней; режиссер А. Апсолон; оператор Р. Давыдов; композитор Б. Тищенко; звукооператор А. Беккер. Комбинированные съемки: оператор Н. Покопцев; художник И. Денисов.

В ролях: Владимир Ильич Ленин — И. Смоктуновский, Н. К. Крупская — Э. Попова, Ф. Э. Дзержинский — Ю. Балмусов, Н. И. Подвойский — И. Заблудовский, И. В. Сталин — А. Кабаладзе, Н. Г. Маркин — В. Луспекаев, Фриц Платтен — Ю. Волков, Решетов — П. Крымов, Спиридонов — Е. Лебедев, Оболенский — Ф. Никитин, Полковник Робинс — Н. Симонов, Рис Вильямс — Б. Оя, американский посол — В. Янцат, испанский посол — Е. Копелян.

В эпизодах: Е. Демени, Л. Жуков, В. Иллич, И. Лепешенкова, К. Никитин, В. Осокина, Г. Рычков, Ю. Сахаров, В. Соколов, Г. Тейх, С. Фесюнов, Г. Штиль.

●

«Рабочий поселок», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.

Сценарий В. Пановой; постановка В. Венгерова; главный оператор Г. Мараньджян; главный художник В. Волин; режиссер А. Герман; композитор И. Шварц; текст песни Г. Шпаликова; звукооператор Е. Нестеров; оператор С. Иванов. Комбинированные съемки: оператор М. Покровский; художник Л. Холмов.

В ролях: О. Борисов, Л. Гурченко, Н. Симонов, Т. Доронина, В. Авдюшко, Е. Добронравова, Л. Соколова, В. Чекмарев, А. Соколов, М. Призван-Соколова, С. Чекан, Б. Рыжухин, Леня Догадаев, С. Соколов, В. Трегубович, Т. Коновалова, С. Ефстифеева, Б. Аракелов, Саша Ворошнин, В. Зименков, А. Белоусова, Н. Серая, Г. Теплинская, В. Веселов.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Ярость» (по повести Б. Лавренева «Ветер»), 8 ч., цветной.

Сценарий Е. Оноприенко, А. Сацкого; постановка Н. Ильинского; операторы: В. Вой-

тенко, А. Пищиков; режиссеры: В. Бузилевич, И. Новаков; художник И. Юцевич; композитор К. Доминчен; звукооператор Г. Паражников. Комбинированные съемки: оператор Ф. Семянников; художник Г. Лукашов.

Роли исполняют: Василий Гулявин — Е Матвеев, Строев — В. Митюков, Лелька — М. Володина, Сонин — А. Глазырин, ротмистр — И. Переверзев, Зубаревич — Г. Полока, Траубенберг — А. Иванов.

В эпизодах: А. Гай, А. Горбов, А. Юдина, В. Черняк, А. Якушко, И. Матвеев, В. Янпавлис, С. Шеметило, Н. Кузьмин, Ю. Дедович, И. Сидоренко, П. Кашлаков, С. Сибель, И. Бондарь, К. Зубовский, В. Бибиков, О. Комаров, Ф. Брайченко.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Нарцисс», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: Н. Бенашвили, В. Бахтадзе; режиссер-постановщик В. Бахтадзе; художники: И. Самсонадзе, А. Нерсесов; композитор Н. Вацадзе; звукооператор Д. Ломидзе; оператор С. Спарсиашвили; художники-мультипликаторы: А. Нерсесов, А. Хускивадзе, В. Караваев, Г. Караваева, И. Донашвили, Г. Кенчадзе, М. Баханаев, Б. Шошитаишвили; художники-декораторы: Э. Хачоян, В. Мезураев.

КИНОСТУДИЯ «АРМЕНФИЛЬМ»

«Чрезвычайное поручение», 11 ч.

Сценарий К. Исаева; режиссеры - постановщики: С. Кеворков, Э. Карамян; главный оператор А. Джалалян; режиссеры: А. Айрапетян, И. Оганесян; художники: П. Бейтнер, В. Подпомогов; композитор Э. Оганесян; звукооператор Н. Джалалян. Комбинированные съемки: оператор С. Согомонян; художник Оганесян.

В главных ролях: Камо — Г. Тонунц, филлер — Б. Чирков, актриса — Э. Леждей, Савинков — С. Соколовский, Кривой — В. Кенигсон, Неледецкий — В. Дружников, Оля — Н. Шацкая, Нико — Т. Квелаидзе.

В эпизодах: Н. Алисова, Б. Битюков, Г. Бударов, С Голованов, В. Гуляев, Б. Давидов, К. Даушвили, К. Джанибекян, С. Карнович - Валуа, Л. Кмит, В. Колпаков, А. Кутепов, М. Пастухова, А. Пашаян, Л. Пирогов, Б. Рэнин, Г. Сагарадзе, А. Фалькович, Л. Чиркова.

КИНОСТУДИЯ «МОЛДОВА-ФИЛМ»

«Последний месяц осени», 8 ч.

Автор сценария И. Друцэ; режиссер-постановщик В. Дербенев; операторы: В. Дербенев, Д. Моторный; композитор Э. Лазарев; звукооператор В. Лаврик; художник А. Матер; режиссер А. Матвеев.

В ролях: отец — Е. Лебедев, мать — В. Сперантова, Марина — М. Кремнева, Андрей — Н. Тимофеев, жена Андрея — М. Булгакова, Антон — В. Фадеев, старуха — Е. Понсова, Серафим — В. Смирнитский.

В эпизодах: Н. Харин, Н. Танасоглу, З. Петрова, И. Мардарь.

Текст от автора читает И. Смоктуновский.

КИНОСТУДИЯ «ТАЛЛИНФИЛЬМ»

«Молочник из Мяэкюлы» (по одноименному роману Э. Вильде), 9 ч.

Автор сценария В. Понсо; режиссер-постановщик Л. Лайус; главный оператор М. Дороватовский; художник Р. Раамат; композитор А. Пярт; звукооператор Х. Ляэнеметс.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа А. Беляев.

Главные роли исполняют и дублируют: Тыну Прилуп — Юра Ярвет (дублирует М. Глузский), Мари — Элле Эха (М. Виноградова), барон фон Кремер — Антс Лаутер (К. Николаев), Яан — Яаан Саммуль (Я. Беленький), Юхан — Эвальд Хермакюла (Ю. Саранцев).

КИНОСТУДИЯ «КИЕВНАУЧФИЛЬМ»

«Жизнь пополам», 1 ч., цветной.

Автор сценария В. Славкин; режиссер-постановщик И. Лазарчук; художник- постановщик Е. Сивоконь; оператор Г. Островский; композитор А. Муха; звукооператор Р. Пекарь; художники - мультипликаторы: Э. Кирич, В. Гончаров, В. Демкин, А. Педан, А. Вадов, Я. Горбаченко, Р. Пружанский, Л. Телятников, Н. Чурилова, Б. Храневич.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Как один мужик двух генералов прокормил» (по сказке М. Е. Салтыкова-Щедрина), 3 ч., цветной.

Сценарий А. Симукова, И. Иванова-Вано; режиссеры - постановщики: И. Иванов-Вано, В. Данилевич; художники-постановщики: А. Горбачев, А. Тюрин; оператор И. Голомб; композитор А. Александров; звукооператор Б. Фильчиков; мультипликаторы: Ю. Норштейн, Г. Золотовская, К. Малянтович, Л. Жданов, А. Рожков; декорации и персонажи выполнили: А. Горбачев, А. Тюрин, Ф. Ярбусова, Н. Будылова, М. Спасская, Г. Невзорова, Т. Зуйкова, В. Алисов, Ю. Бенкевич.

Текст читает Д. Журавлев.

●

«Медвежонок на дороге», 1 ч.

Авторы сценария: Р. Качанов, Г. Сапгир; режиссер Р. Страутман; оператор В. Саруханов; художники: Р. Зельма, Б. Акулиничев; композитор В. Дашкевич; звукооператор Г. Мартынюк; мультипликаторы: М. Зубова, Ю. Кузюрин, А. Абаренов, В. Шилобреев; куклы выполнили: П. Гусев, О. Масаинов, В. Шафранюк, С. Знаменская, И. Максимова, Б. Караваев под руководством Р. Гурова.

●

«Странички календаря», 1 ч.

Автор сценария Ж. Витензон; художники-постановщики: Т. Полетика, В. Василенко, режиссер А. Каранович; оператор Т. Бунимович; композитор Г. Фрид; звукооператор Б. Фильчиков; мультипликаторы: В. Шилобреев, Ю. Клепацкий, М. Портная, Л. Резцова, М. Бузинова, И. Доукша; куклы и декорации выполнили: В. Куранов, В. Абакумов, Л. Лютинская, С. Знаменская, В. Алисов, И. Максимова под руководством Р. Гурова.

●

«Ваше здоровье», 2 ч.

Сценарий Е. Аграновича; режиссер И. Аксенчук; оператор Б. Котов; художник-постановщик Н. Лернер; композитор А. Локшин; звукооператор Г. Мартынюк; художники: Т. Таранович, О. Орлова, А. Петров, Л. Каюков, В. Бобров, Е. Комова, Э. Маслова, И. Давыдов, А. Давыдов, В. Зарубин, Д. Анпилов.

Роли озвучивали: А. Папанов, Е. Понсова, А. Граве, Г. Вицин, К. Румянова.

«Фитиль» № 40 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Эффект Зайцева» («Моснаучфильм»).

Авторы: В. Санин, Д. Федоровский; режиссер-оператор Д. Федоровский; композитор Э. Олах.

«По всей форме» («Мосфильм»).

Авторы: К. Рыжов, Г. Ханин; режиссер В. Дьяченко; оператор Г. Куприянов.

В ролях: Е. Весник, А. Смирнов.

«Прогрессивный метод» (ЦСДФ).

Автор Е. Семенова; режиссер - оператор К. Широнин; композитор Б. Троцюк.

Главный редактор С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Похититель персиков» (по одноименной повести Эмилиана Станева), 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов, Болгария.

Автор сценария и режиссер Выло Радев; оператор Тодор Стоянов; художник Неделчо Нанев; композитор Симеон Пиронков.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Водяницкая; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Роли исполняют и дублируют: Иво — Раде Маркович (дублирует В. Дружников), Лиза — Невена Коканова (А. Кончакова), полковник — Михаил Михайлов (В. Балашов), Дю Гревиль — Наум Шопов (А. Карапетян), Варенов — Георгий Георгиев (А. Сафонов), Гандев — Иван Братанов (Е. Шутов).

●

«Отпуск репортера», 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов, Болгария.

Автор сценария Радой Ралин; режиссер Владимир Янчев; операторы: Георгий Славчев, Неделчо Нанев; художник Неделчо Нанев; композитор Петр Ступел.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют: Георгий Черкелов, Георгий Калоянчев, Рангел Вылчанов, Пенчо Петров, Георгий Попов, Стоян Стойчев, Бистра Гутева, Григор Вачков, Енчо Тагаров, Георгий Карев, Нейчо Попов, Радой Ралин.

Роли дублируют: В. Прохоров, К. Тыртов, В. Осенев, Н. Орлов, К. Николаев, К. Карельских, Н. Граббе, Э. Геллер, В. Сез, Л. Матвеенко, Б. Баташев, О. Маркина, К. Козленкова, В. Файнлейб.

●

«О, женщины!», 1 ч., цветной.

Производство студии «Паннония», Венгрия.

Автор сценария и художник - постановщик Анна Вашвари; режиссер Пал Надь; мультипликаторы: Миклош Темеши, Енё Колтаи, Каройне Крейц, Мария Жилли; композитор Йожеф Кинеш; художник-декоратор Петер Собослаи; оператор Альфред Клаус.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Младший сержант и другие», 9 ч.

Производство киностудии «Мафильм», Венгрия.

Автор сценария Имре Добози; режиссер Мартон Келети; оператор Иштван Пастор; композитор Иштван Шаркези.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер А. Лирова; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: младший сержант Молнар — Имре Шинкович (дублирует А. Карапетян), Альберт — Тамаш Майор (В. Осенев), Галфи —Иван Дарваш (А. Кузнецов), Сиярто — Дьёрдь Палош (В. Рождественский), Гриша, советский солдат — Лайош Немет (В. Ковальков).

●

«Золотой гусь» (по сказке братьев Гримм), 1 ч., цветной.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Зигфрид Хартман, Гюнтер Кальтофен; режиссер Зигфрид Хартман; оператор Карл Плинтцнер; художники: Ганс Йорг Мирр, Георг Кранц; композитор Зигфрид Бетман.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа В. Ладыгина.

Роли исполняют и дублируют: Клаус — Каспар Эйхель (дублирует Г. Качин), принцесса — Карин Уговски (М. Виноградова), Кунц — Уве-Детлев Ессен (В. Ферапонтов), Франц — Петер Доммиш (Ю. Саранцев), король — Хайнц Шольц (В. Нещипленко), придворный ученый —Герд Е. Шеффер (В. Файнлейб), Лиз — Катарина Линд (З. Земнухова), Грет — Ренате Уско (Н. Гребешкова), хозяин — Фриц Шлегель (Я. Беленький), принц Штеренфрид — Герхард Рахольц (О. Мокшанцев), старуха — Карен Фредерсдорф (А. Панова).

●

«Портреты», 1 ч., цветной.

Производство Студии мультипликационных фильмов в Бельско-Бяла, Польша.

Автор сценария, режиссер и художник Мирослав Кипович; оператор Мечислав Познаньский; композитор Вальдемар Казанецкий; звукооператор Мечислав Яник.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Влюбленный пингвин», 9 ч.

Производство творческого коллектива «Камера», Польша.

Автор сценария и режиссер Ежи Стефан Ставиньский; оператор Стефан Матыяшкевич; художник Роман Волынец; композитор Кжиштоф Комеда.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Роли исполняют и дублируют: «Пингвин» — Анджей Козак (дублирует И. Негода), Баська — Кристина Когарска (А. Тэн), Лукаш — Збигнев Цибульский (А. Кузнецов), Адась — Войцех Дурыш (В. Прохоров), родители «Пингвина»: мать — Янина Калуска - Шидловска (Н. Зорская), отец — Мечислав Милецкий (А. Алексеев); родители Адася: мать — Эльжбета Свенцицка (С. Вершинина), отец — Анджей Щепковский (К. Карельских).

●

«Деревянные четки» (по одноименной повести Наталии Роллечек), 9 ч.

Производство творческого коллектива «Иллюзион», Польша.

Автор сценария Чеслав Петельский; режиссеры: Ева и Чеслав Петельские; оператор Стефан Матыяшкевич; художник Адам Новаковский; музыка Тадеуша Берда.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

Роли исполняют и дублируют: Наталья — Эльжбета Каркошка (дублирует В. Хмара), Хелка — Иоланта Бохдал (В. Радунская), сестра Модеста — Барбара Хоровианка (Г. Водяницкая), настоятельница —

Зофья Рышувна (Г. Фролова), Селина — Галина Ковальска (З. Сорочинская), сестра Зенона — Ядвига Хайнацка (А. Фуксина).

В остальных ролях: Наталия Роллечек, Иоанна Бешада, Халина Яблоновска, Здислав Карчевский, Ева Милде, Мачей Сташевский, Агнешка Веселовска.

Дублируют: О. Громова, А. Харитонова, Л. Драновская, Л. Масоха, М. Корабельникова.

●

«Людская молва», 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Анима-фильм», Румыния.

Автор сценария, режиссер и художник Хория Штэфэнеску; художники - мультипликаторы: Симион Александреску, Дибрика Думитру, Мариана Томеску; художники-декораторы: Анджела Бузилэ; оператор Рад Кодрян; композитор Рихард Ошаницкий; звукооператор Богдан Кавария.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

●

«Комедия с дверной ручкой», 10 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Автор сценария З. Ф. Дуда; режиссер Вацлав Кршка; оператор Ярослав Тузар; художник Ярослав Кршка; композитор Яромир Вомачка.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Зузана Витова — Иржина Богдалова (дублирует Н. Румянцева), Петр Клика — Властимил Гашек (А. Кузнецов), Карел Янский — Карел Хегер (Ф. Яворский), Магда, его жена — Властка Храмостова (Н. Зорская), Клика-старший — Честмир Ржанда (Г. Шпигель), председатель месткома — Йозеф Бейва (К. Карельских), Вендулка — Яна Арбоглавова (Д. Столярская), Риша—Ян Тржиска (А. Фриденталь), секретарь Янского—Карла Хадимова (А. Кончакова).

Исполнители песен: Карел Готт, Иветта Симонова, Виктор Содома.

●

«Покушение», 10 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Камил Пикса, Мирослав Фабера, Иржи Секвенс; режиссер Иржи Секвенс; оператор Рудольф Милич; художник К. Лиер.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют: Р. Брзобогатый, Р. Елинек, А. Мрквичка, Л. Мунзар, И. Кодет, И. Винклярж, З. Лойда, Г. Штедт, Р. Елинек, П. Бартл, И. Голый и другие.

Роли дублируют: М. Глузский, К. Карельских, В. Балашов, В. Адлеров, В. Рождественский, О. Голубицкий, А. Сафонов, С. Коренев, Н. Граббе, И. Барги, В. Прохоров, О. Мокшанцев, В. Файнлейб, В. Захарченко, Р. Чумак.

●

«Кругосветное путешествие» (по одноименной пьесе Б. Нушича), 10 ч., цветной.

Производство киностудии «Авала-фильм», Югославия.

Авторы сценария: Борислав Михайлович-Михиз, Ненад Йовичич, Сойа Йованович; режиссер Сойа Йованович; главный оператор Ненад Йовичич; художники: Данка Павлович, Владислав Лашич; композитор Боривойе Симич; художники-мультипликаторы: Душан Вукотич, Златко Грич, Рудольф Мудрович, Бранислав Немет, Рудольф Борошак.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа И. Вигдорчик.

Главные роли исполняют и дублируют: Йованче — Миодраг Петрович-Чкаля (дублирует Н. Гаврилов), Юлишка — Дара Чаленич (М. Блинова), черногорец — Раде Маркович (Е. Копелян).

В остальных ролях: Оливера Маркович, Северин Бьелич, Драган Лакович, Велимир Живойнович, Радивойе-Лола Джукич, Джуза Стоилькович, Любиша Бачич, Миодраг Попович.

●

«Так держать, медсестра!», 8 ч.

Производство «Англо-Амалгамейтед», Англия.

Автор сценария Норман Хьюдис; режиссер Джеральд Томас; оператор Реджинальд Уайэр; художник Алекс Ветчинский; композитор Брюс Монтгомери; продюсер Питер Роджерс.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

Роли исполняют и дублируют: полковник — Уилфрид Хайд Уайт (дублирует Р. Плятт), Тед Йорк — Теренс Лонгдон (В. Рождественский), Берни Бишоп — Кеннет Коннор (С. Бубнов), Оливер Рэкит — Кеннет Уильямс (О. Голубицкий), Хэмфри Хинтон — Чарльз Коутри (С. Цейц), Перси Хиксон — Билл Одэн (В. Кенигсон), Бэрт Эйбл — Сирил Чемберлейн (А. Баранов), Джек Бэлл — Лесли Филипс (А. Карапетян), Генри Брэй — Брайн Олтон (Ю. Андреев), Мик — Гарри Лок (Г. Вицин), главная сестра — Хети Джекс (А. Маркова), старшая сестра — Джоан Хиксон (Е. Понсова), Дороти — Ширли Итон (А. Кончакова), Стелла — Джоан Симс (С. Холина), Джорджи — Сьюзен Стивен (Н. Крачковская), Эллен — Энн Фербэнк (С. Коновалова), Френсис — Сьюзен Бомон (Л. Матвеенко), Найти Найтингейл — Розалинд Найт (А. Харитонова).

●

«Невеста Бубе» (по одноименному роману Карло Кассолы), 10 ч.

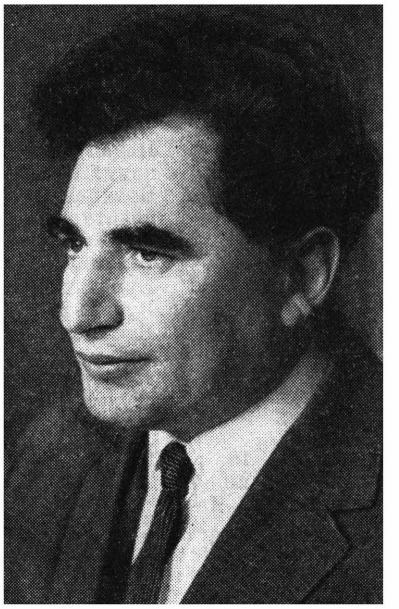
Производство «Люкс-Ультра-Видес» (Рим), «Люкс компани спинематографик Де Франс» (Париж).

Автор сценария Марчелло Фондато; режиссер Луиджи Коменчини; оператор Джанни Ди Венанцо; художник Пьеро Герарди; композитор Карло Рустикелли.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Главные роли исполняют и дублируют: Мара — Клаудиа Кардинале (дублирует С. Холина), Бубе — Жорж Чакирис (А. Сафонов), Стефано — Марк Мишель (Н. Орлов), отец Мары — Эмилио Эспозито (А. Алексеев), Инес — Моника Вита (К. Румянова).

Сценарий



Григорий СВИРСКИЙ, Георгий ЩУКИН

Дикая земля

(ТОРПЕДОНОСЦЫ)

ИСКУССТВО КИНО 1966

Летчикам Заполярья, воевавшим на колесных машинах над Баренцовым морем, которым так и не довелось узнать, что они — Герои Советского Союза:
СЫРОМЯТНИКОВУ Борису Павловичу.
ЛАПШЕНКОВУ Семену Васильевичу.
флаг-штурману СКНАРЕВУ Александру Ильичу.
И многим товарищам их.

Заполярье.

Вдоль скалы идет человек. Его внимание не привлекают ни черные воды залива, ни розовые заросли иван-чая в расщелинах скал, ни даже гнездовья птиц, полярных птиц, выпархивающих прямо из-под его ног. Казалось, даже это странное ощущение края земли, с его прозрачными и бесконечными далями, ощущение «конца света», которое охватывает каждого попавшего в эти места, чуждо ему, хотя похоже, приехал он только что: он шел с чемоданчиком, опираясь на палку.

Вот он остановился, внимательно разглядывая что-то, только ему понятное, и вместе с ним в розовых зарослях, скрывающих обомшелое и какое-то скрюченное железо, мы начинаем угадывать очертания разбитого дота...

Человек пошел дальше. Еще раз остановился на секунду — возле воронки, залитой бурой болотной водой... Внезапно — далекий гул самолета...

— «Ту-114»!..— Это авторитетно, со знанием дела разъяснил приезжему мальчишка. Он ждал приезжего чуть поодаль, глядя на небо: там, высоко над заливом, шел пассажирский самолет...— На Кубу идет!..

— Что?..— рассеянно спросил приезжий и, мельком взглянув вслед самолету, сказал:— Пошли!..

Они свернули за скалу, перебрались через канаву и штабеля железобетонных мачт и наконец оказались на каменистом «пятачке», у какого-то заборчика...

— Вот!— сказал мальчик.

Приезжий подошел к небольшому памятнику — сколько раскидано таких по России! Деревянный, выкрашенный почему-то синей краской обелиск, хоть и подновляли его, не выстоял перед временем, перед ветрами — покоробился, да и буквы поистерлись... Фамилии почти неразличимы...

К ограде памятника, выкрашенной в тот же синий цвет, была кем-то привязана на длинной веревке коза. Она деловито пощипывала мох.

Приезжий чуть усмехнулся, минуту постоял возле обелиска, затем устало присел на валун, закурил. Задумался...

Еще видно на экране лицо приезжего, а мы уже как бы вместе с ним слышим популярный довоенный мотив. Его выводит издалека, словно из глубин России, гармоника. Слов мы не слышим. Но многие помнят эти слова: «Если завтра война, если завтра в поход»...

Бодрится гармоника.

А на экране — торжествующая немецкая кинохроника.

Гитлеровские солдаты валят пограничные столбы...

В сценарии использовано стихотворение поэта-североморца Александра Ойслендера.

Черные кресты на крыльях немецких бомбардировщиков.

Наши ведут неравный бой.

И опять немецкая хроника: командующий германским подводным флотом гросс-адмирал Дениц у карты. Адмиральский карандаш жирно перерубает на карте океанские пути в Мурманск.

...Гитлеровские подводные лодки уходят в море.

Бородатый немецкий капитан у перископа.

Следы торпед на воде...

Английские транспорты раскалываются, горят, погружаются в воду.

Тонет английский военно-морской флаг.

Адольф Гитлер пожимает подводникам руки.

Звуки отчаянного деревенского набата стихают.

Туманное лондонское утро. Бьет «Большой Бен». И звуки его тоже словно туманны, неторопливы.

Черчиллю докладывают, видимо, о чем-то чрезвычайном.

Черчилль пишет быстро, нервно... Хроника запечатлела и это.

...Москва. Главы кремлевских соборов. Их тоже коснулась война. Пятна камуфляжа на стенах, как раны.

И опять, словно из глубин России, из глубин истории, доносится все тот же деревенский набат.

В ворота Кремля въезжает закамуфлированная «эмка». По коридорам идет адмирал.

Вот он в кабинете Верховного Главнокомандующего, стоит навытяжку. К нему обращены негромкие, протяжные слова:

— ...Задача ясна?..

— Так точно! Разрешите вопрос?

— Да.

— И с Черноморья снимать?

— Да! Положение чрезвычайное... Все, что можно... Все!..

Огромное, на весь экран, небо. И в глубине его — две маленькие точки. Всего две. Они приближаются. Это самолеты.

Пошли титры. А под титрами, сквозь облака и дым пожарищ, по-прежнему летят два самолета: над руинами какого-то южного города, над эшелонами с артиллерией, над неубранными хлебами. Заправляются на маленьком полевом аэродроме. Взлетают.

Кончились титры. Самолеты уже над тундрой.

Круглое самолетное окошко. Он очень молод, этот смотрящий в окошко паренек в натянутой на уши синей пилотке.

Мы узнаем в нем увиденного только что человека с палочкой, каким он был лет двадцать назад, и слышим его голос:

— Куда летим? Дикие места...— Он отодвинулся от окна, устроился на своем месте поудобнее.— Куда...— Усмехнулся над собой.— Командир-то, конечно, знает, ну, а мне не доложили, сунули в бомболюк, и лети — помалкивай... Я человек в экипаже самый последний. Моторяга. Наземный персонал. Подай — прими! Потому и место мое самое почетное.

Тимофей (так зовут парня) сидит в немыслимой позе: боком, ноги чуть ли не выше головы. Уму непостижимо, как его засунули в эту щель между чемоданами, арбузом и железной стремянкой.

Самолет тряхнуло. Арбуз свалился. Тимофей ударился обо что-то.

Голос Тимофея. Вот всегда так... Приложишься ко всем этим чертовым бомбодержателям, а потом майор Кабаров, мой командир, удивляется, почему у меня вся морда в кровоподтеках...

Снизу, видимо, дуло. Тимофей приподнялся, поеживаясь, и, подложив под себя шинель, бросил сердитый взгляд в окошко. Внизу стало еще суровее — ни деревца. Тимофей поежился:

— Вот уж точно, широка страна моя родная. Третьи сутки все «Давай-давай! Не задерживайся!» А куда «не задерживайся»?..

Чья-то рука протянула Тимофею шлемофон.

— Ну, как там?— слышим мы в наушниках голос Кабарова.— Жив?

— Порядок, товарищ майор,— едва выдавил из себя окоченевший Тимофей.

— Потерпи, Тимофей. Скоро губа Вайга. Слышал про такую? Самый северный аэродром, места тут тихие...

И сразу: вой, грохот, вздыбленная земля... Нет, это не земля. Опадает гигантский столб воды. Тысячи птиц взметнулись к небу. И тут же — длинная океанская волна выносит на отлогий пустынный берег сотни убитых чаек...

Снова грохот. И снова все взметнулось вверх: столбы воды, трассы пуль, жерла зениток. Летят в воздух обломки валунов, аэродромных построек, куски автомашин. Черный дым застилает аэродром.

...Опадающая земля накрыла в щели офицеров.

Генерал (*стряхнув с фуражки землю*). Где группа Кабарова?

Радист. На подходе.

Генерал. Угораздило же их!..

Снова опадающая земля.

Радист. Кабаров просит посадку!

Полковник. Что он, с ума сошел?!

...Кабина самолета. Лицо Кабарова.

Кабаров. Иду на посадку!

Он подает ручку от себя.

...Самолет с ласточкой на хвосте входит в густой нефтяной дым и, пробивая его толщу, трудно, на ощупь касается земли, и тут же новый взрыв чуть не перевернул его.

Идущего следом ведомого тряхнуло, он круто ушел вверх.

Генерал (*сняв на секунду фуражку*). В рубашке родился Кабаров! (*Высунулся из щели.*) Давайте их сюда!..

Из самолета с ласточкой выпрыгивают Кабаров, Тимофей и остальные члены экипажа, бегут, пригибаясь, по полю, прыгают в щель. Земля накрывает их, вжавшихся в землю...

Г е н е р а л. Почему нарушили приказ?! Садились под бомбы?

К а б а р о в. Кончилось горючее, товарищ генерал!.. Принимайте ведомого...

Неподалеку от Кабарова лежит полузасыпанный Тимофей.

Солдат-радист взглянул на плечо Тимофея, покрытое чем-то красным, и встревоженно:

— Что с тобой, парень? Ранен?

Т и м о́ ф е й (*испуганно хватаясь за плечо*). Фу, черт! Арбуз проклятый!.. С самого Новороссийска берег...

Снова взрывы. Взлетная полоса. На глазах от нее не остается ничего: бомбы перепахивают поле. Горит полотно посадочного «Т».

К а б а р о в. Куда же он сядет?

Г е н е р а л. Сколько продержится ваш ведомый?

К а б а р о в. Нисколько...

Г е н е р а л. Эх, угораздило вас... Впрочем, когда вы ни прилети, все одно — под бомбы. Тут у нас этот ма́йн либер августин круглые сутки...

П о л к о в н и к. Побьются ребята!

Г е н е р а л (*помедлив и не отрывая взгляда от беспомощно кружащегося самолета, пехотному капитану с расстегнутой кобурой*). Капитан! Ничего не поделаешь, давайте ваших! Только быстрей. Успеете до второго налета?

Капитан пускает ракету и, выскакивая из щели, дает тревожный свисток.

Тимофей выглянул из щели. И вдруг с изумлением увидел: из дымящейся земли, из полузасыпанных на краю аэродрома щелей поднялись люди в измятых пехотных шинелях и обмотках. Пригибаясь, кинулись с лопатами туда, к посадочной полосе...

А капитан уже метался около гранитного валуна, размахивая руками и крича что-то. Из-за валуна выползли два трактора с вагонетками, груженными камнями, гравием.

Т и м о ф е й (*матросу с радиостанцией*). Что за пехота?

Тот выглянул из щели, ответил равнодушно:

— Штрафники... Грехи замаливают, до первой крови...

— Как так — до первой крови?

— Я же сказал: штрафники. Ну, из тюрем которые. Срок отбывают: кто месяц, кто все три. А зацепит осколком — чист, кровью смыл. Тут им что... лафа! Отсрочка вышла. С транспорта их сняли... полроты, подсобить. Воронки засыпа́ть: рук не хватает. А вот через две недели погонят их на Кисловку. Там они нахлебаются, не дай бог...

Вой пикировщика. Фонтанчики пуль по взлетной полосе. Солдаты бросились прочь. Одного из них как срезало.

Прямо на Тимофея бежали двое. Пожилой солдат с лопатой упал возле машины, груженной мешками с известью. Его накрыло землей. Тимофей рванулся на помощь. Подбежал, пригибаясь, к засыпанному солдату, взвалил на себя, потащил к щели. Солдата приняло сразу несколько рук.

В щели ему поднесли к губам фляжку, он, отхлебнув, медленно вытер губы. Взглянул на Тимофея, который сидел с закрытыми глазами. Парня отпаивали.

Нарастающий вой бомбы; щель содрогнулась.

Стало темно: это опадала земля...

Отряхиваясь, люди выглянули из щели. Пожилой солдат увидел: на том месте,

где он только что лежал, присыпанный землей, зияла черная воронка, а вокруг белым-бело. Это оседала известь из разметанных мешков...

Солдат перевел взгляд на Тимофея, который начал приходить в себя. Печально улыбнувшись, щелкнул парнишку по носу.

Послышался рев моторов.

Голос Кабарова. Что делаешь, Гонтарь, левее бери! Левее!

Кабаров выскочил из щели навстречу своему ведомому, сорвав с головы шлем, стараясь показать:

— Левее! — хотя тот, скорее всего, ничего этого не видел.— Ну, чуть... Гонтарь, чуть! Так... порядок! Ну, товарищ генерал,— крикнул он, оглядываясь,— теперь, можно считать, прибыли...

Прозвучал тревожный свисток. Надев измятую пилотку, пожилой солдат вылез из щели и пошел вдоль поля. Неожиданно вслед ему:

— Братнов?..

Это спросил Кабаров. Он смотрел на пожилого солдата с изумлением и растерянностью.

Солдат оглянулся настороженно:

— Братнов...

— Послушайте, как вы здесь?..

Кабаров шагнул к нему, но подбежал капитан, подтолкнул Братнова в спину:

— Давай-давай, родненький, домой-домой, родненький, домой, все!..

Ушли. Кабаров смотрит вслед.

И вдруг издали:

— Зацепило!— Молодой солдатик, лицо сияет, из-под пилотки кровь.— Зацепило!— солдат словно несет свое окровавленное ухо в руке. Пробежал мимо. Показал ухо. Радостно:— Зацепило!— Исчез.

Кабаров шагнул следом:

— Братнов! Подожди! Стой!..

...Летчики спят. Появляется дежурный. Неслышно проходит вдоль нар. Шепотом одному из спящих:

— Подъем. Только тихо. — Отыскал следующего:— Подымайсь, тревога!

Тимофей ошалело натягивает сапоги.

...Дождь. Ветер на стоянке бьет мокрым брезентом по ящикам. Продрогший Тимофей закидывает в люк самолета вещи.

К самолету подходят двое: Кабаров и его ведомый — Гонтарь, в летном комбинезоне.

Кабаров (*Гонтарю, перекрывая шум мотора и ветра*). Игорь, возьми солдата! (*Он показал в сторону. Там виднелся кто-то.*) Ну, до завтра!..

Гонтарь, кивнув, полез в кабину.

Кабаров (*Тимофею*). Поместитесь вдвоем?

Тимофей оглянулся на подходившего и узнал в нем штрафника Братнова. Замешкался на мгновение, Кабаров показал ему жестом: «Давайте быстрее!..» И Тимофей, а за ним Братнов нырнули в бомболюк.

Самолет Гонтаря уходит в ночь. Скрывается над морем... Грохот волн... Ветер...

Голос Тимофея. Странная это была тревога, уходил один самолет. А на стоянке полно штабных... И опять на север. Куда же дальше? Ведь губа Вайга — самый северный аэродром на всем фронте. У черта на куличках... Оказывается, последняя точка была здесь...

И сразу — тишина. Утреннее сквозь дымку солнце. Едва слышны шорохи моря.

Маленькая чайка-«солдатик» проверещала, взлетела с гранитного валуна, села у самой воды. Но вдруг, испугавшись чего-то, метнулась в сторону. По каменистому острову от самолета шла группа летчиков. Впереди Гонтарь с маленьким чемоданчиком, щурясь на солнце и расстегивая на ходу комбинезон. Еще двое офицеров. Позади Тимофей и Братнов, навьюченные поклажей.

Гонтарь (*оглядываясь*). Ну, пассажиры, как я вас доставил? Островишкото... куча камней, окруженная неприятностями. А ни одного синяка!.. Учитесь у Гонтаря сажать машину...

Тимофей. А интересно, сколько отсюда до материка?

Гонтарь. Тш! Тут, брат, все военная тайна... Где мы? Зачем мы? И как взлететь отсюда — одному богу известно...

Он оглянулся. А кругом действительно было таинственно и тихо-тихо. Даже шагов не было слышно: они шли по щиколотку во мху. Казалось, здесь нет ничего. Ни войны. Ни людей. Только блеклые цветы, валуны с прилепившимися грибами. И ленивые шорохи моря...

Издалека к группе бежали вымазанные в масле мотористы.

Гонтарь. О! Таитяне! Бегут с дарами!..

Но мотористы даров не вручили, промчались мимо, к самолету, видно, закатывать его. Летчики продолжали идти.

Тимофей (*Братнову*). А вы к нам... насовсем?

Братнов. Таити... Чайка-то вон по песку пошла...

— Что?— не понял Тимофей.

Братнов. Ничего, Заполярье...

Тимофей взглянул на него и замолчал. Теперь они шли молча, утопая во мху, поглядывая на розоватые диковинные заросли иван-чая, на птичьи норы и гнезда. Но вот появилось нечто неожиданное. Бомба. Одна, другая, целый штабель. И вот— по первому плану — маскировочная сеть, а под ней — хвост самолета. Рядом портянки, выстиранные и развешанные на солнышке...

Гонтарь. Родной пейзаж...

Навстречу им торопился лейтенант с красной повязкой.

— С прибытием, товарищи! Полковник Фисюк ждет вас.

Летчики свернули к штабной землянке. Внезапно — звук ударов по рельсу. Дежурный остановился встревоженно.

Гонтарь. Налет?

Дежурный. Штормовое предупреждение...

Гонтарь удивленно посмотрел на небо. Оно по-прежнему было чистым. Только вдали низко над морем росла темная полоса...

А тем временем отовсюду из-под земли— из землянок и капониров — выскакивали люди. Они бежали к своим обычным, по штормовому расписанию местам.

Из штабной землянки появился, надевая на бегу кожанку, пожилой офицер с белесыми бровями, крепкий и, несмотря на свою полноту, подвижный. Это Фисюк. Дежурный шагнул к нему:

— Товарищ полковник, вновь прибывшие...

Ф и с ю к. Потом! Успеем! (*Оглядев бегущих.*) Немедленно штопора! Прибывших крепить!..

И он побежал к стоянке.

Хлестнул ветер, и сразу же, как бывает только в Заполярье, налетели не то снег с градом, не то водяная крутоверть. Баренцово море, вздыбясь, ударило по островку. Стало темно.

— Кре-пи!— донесся сквозь грохот хриплый голос Фисюка.

Первым нашелся Гонтарь. Он швырнул свой чемодан на землю.

— Бегом!— И кинулся к самолетной стоянке, куда ветер нес клочья травы, оборванные цветы, землю. Его чуть не сбила прогрохотавшая мимо железная бочка. Гонтарь перепрыгнул через нее, навалился грудью на рычаг, которым механики остервенело завинчивали в землю огромный металлический штопор.— Гуляй, ребята!— И надавил плечом на рычаг.

Самолет Гонтаря уже зачалили тросом, потащили к стоянке.

А на стоянке докручивали штопора Братнов с Тимофеем, а другой — Гонтарь с механиками. Ветер хлестал и выл. Гонтарь вдруг:

— А бабы тут есть?

— Сдуло.

— Как сдуло?

— Была одна. Зенитчица. В море сдуло.

— Эх, что же вы...

Сорванные сверху мокрые маскировочные сети облепили их. Люди пытались освободиться. К ним бросились помогать. Один из подбежавших, офицер с татарскими скулами, сорвал сеть с Гонтаря, и оказавшись с ним лицом к лицу:

— Игорь? Гонтарь!..

Услышав этот характерный, с акцентом голос, Гонтарь, бросив рычаг, обернулся и остолбенело:

— Степа!.. Хант! Целый?.. Во черт! Целый!.. Как ты здесь?

— Давай!— крикнул механик.

Гонтарь снова схватился за рычаг, и, навалясь на него:

— Откуда ты здесь?

— Из-под Волхова. А ты?..

— Целый.. А? Степка, друг!.. А мы тебя похоронили...

Сильнее рев трактора.. И вдруг крик:

— Стой! Стой!

Канат, которым тянули самолет, оборвался. Люди упали, и самолет медленно стал катиться назад, подхваченный ветром, под уклон, к морю. Люди кинулись к самолету.

Тимофей еще издали увидел: какой-то человек вскочил на крыло и забрался в кабину. Это был полковник Фисюк. Подбежав к машине, люди пытались остановить самолет, но хвост его уже навис над обрывом... Летчиков окатило водой. Раз, другой...

— Выпрыгивай!— истошно крикнули Фисюку.

Но Фисюк словно не видел опасности. Он пытался завести мотор.

Тогда Степан кинулся к хвосту самолета, но, поскользнувшись, покатился вниз, волна обдала его... Кто-то отвернулся: гибель самолета и Фисюка казалась неминуемой.

Но тут донесся еле слышный крик Фисюка:

— От винта!

Чихнул один мотор, другой, и самолет, взревев и дрожа всем корпусом, выкарабкался, как танк, из укрытия и двинулся навстречу ветру...

...Заполярье верно себе. Только что бушевало, и вот уже снова тихо. Солнышко. Из трубы землянки тянется белый дымок.

Тимофей растапливает печку, увешанную мокрыми вещами.

— Не спали мои штаны,— крикнул с соседних нар Степан. Он лежал продрогший, стуча зубами, пытаясь то и дело встать. А верхом на нем сидел Гонтарь и сосредоточенно поливал его спину марочным коньяком, прямо из бутылки. Ожесточенно растирал его.

— ...А меня прямо из Севастополя... Лежи!.. И тоже по тревоге, а зачем?..

— Да тише ты!— Степан снова попытался встать.— Не щекочи!

— Говорят, лежи!— Гонтарь повернул Степана, как куль, сунул бутылку с остатком коньяка себе в куртку.— И чтобы не вставать, пока не вернусь! А то возись с тобой потом... — Он снял с себя куртку, накрыл ею Степана и, забрав с печки его брюки, подался к выходу.— Без штанов не уйдешь!..

На пороге столкнулся со старшиной Цибулькой. Тот держал в обеих руках по железной миске. Из мисок шел вкусный пар.

Ц и б у л ь к а. Извините, столовую залило. Стихия...

Гонтарь похлопал старшину по толстому животу:

— Хорошо, когда хорошего человека много.— Взял миску.— Верно, дядя Сень?

— Я, между прочим, дядя Коля. Николай Федорович. А по званию старшина.

— Очень приятно. Я так и думал.— И вышел на солнышко.

Здесь тоже сушились. Работая ложкой, Гонтарь медленно пошел вдоль землянки. Чуть в стороне сидел Братнов. Рядом с ним какие-то бумажки с цифрами, прижатые камушками. Покоробленная фотография. Пустая миска. Братнов потянулся к фотографии: высохла ли?

Поодаль покачивался на ветру мокрый китель. Гонтарь остановился возле него, разглядывая многочисленные ордена, особенно один из них — здоровенный, монгольский:

— Чье хозяйство?

Огромный, белотелый, в рыжих веснушках парень поднял голову:

— Ну и что?

— Халхингол?

— Ну и что?

— Вот заладил! Как тебя зовут?

— Глебик...

— Ну и что, ну и что! Лучших летчиков собрали. Со всех флотов. А зачем?

— Построят — скажут.— И тот снова спокойно принялся за еду.

— Построят,— пробормотал Гонтарь.— Я десять лет летаю. Такого не было, чтоб командиров эскадрилий собрали и — рядовыми! Тут что-то не так... Верно, Санчес? Ты чего не ешь?

Маленький, чернявый, со шрамом на лице лейтенант сидел, не прикоснувшись к еде и морщась.

— Опять схватило?

— Чертов желюдок...

Гонтарь (*посерьезнев*). Да, язва шутить не любит. У меня, знаешь, бабка отвар делала из брусники. И какую-то травку клала, вот вроде этой...

Шагнув в сторону, он принялся искать на откосе землянки какую-то травку. Взгляд его упал на сушившуюся фотографию женщины. Гонтарь бесцеремонно, как свою, взял ее.

— Ого!..

Он почувствовал, как кто-то сильно сжал его руку. Это был Братнов. Братнов резко и вместе с тем осторожно забрал фотографию, и пряча ее:

— Тра-авка... — И к Санчесу: — Вам бы, товарищ, хорошо свежего молока.

Гонтарь. Правильно, папаша!— И оглядев всех:— Нашелся наконец умный человек. Тащи свою буренку.

Но никто не улыбнулся.

А капитан с обожженным лицом, не принимавший доселе участия в разговоре, приподнялся на локте и устало:

— Ну, хватит! Балалайка...

— Правильно, хватит...— тут же согласился Гонтарь, улегся и через минуту уже спал.

...Тишина. Усталые люди притихли: кто дремал, кто прибирался. Глебик с Санчесом продолжали вполголоса.

Санчес. Понимаете, под Барселоной франкисты загнали нас в горы. Еды не было. Одни апельсины. Целые рощи... Вы не улыбайтесь... Вы ели когда-нибудь дикие апельсины? С тех пор желюдок...

— Все-таки надо бы к врачу...

— Боюсь, спишут...

Подошел Братнов, слышавший этот разговор.

— ...Насчет молока я серьезно. Видите ли, в Вайге у одной старухи коза есть. Старуха, правда, не дай бог, и задорого не отдаст. Но если сложиться...

Летчики заснули. Снова тихо. Казалось, и солнце задремало. Прилегло на волны, неслышно набегавшие на скалы.

...Людей разбудил странный клекот: небо было черно от птиц, круживших над островом... Птицы метались и шумели, боясь сесть и, похоже, уже не в силах лететь дальше. Люди по-разному глядели на птиц...

А птицы кружились все стремительнее, гомонили тревожнее...

Из землянки показался Степан Овчинников, в кожанке, наброшенной на плечи, в кальсонах, босой. Одна из птиц, маленькая, со смешным клювом, спускалась все ниже, наконец упала, беспомощно разметав крылья. Вокруг нее кричали смятенные птицы...

Степан медленно, пошатываясь, прошел к птице, поднял ее, ощупал осторожными, опытными руками таежника. Достал из крыла что-то с неровными краями, черное от крови.

Несколько летчиков обступили Степана. Он показал им:

— Осколок... Все живое от них бежит! Что делается?..

Все замолчали. И в этой тишине неожиданно услышали лихой посвист: Гонтарь, забравшись на крышу землянки, размахивал штанами с азартом заправского голубятника...

Степан побледнел и, качнувшись, крикнул:

— Ты что! Брось!..— И он пошел к нему, сжав кулаки.— Цирк, представление устроил?.. Все живое от них бежит... А ты?— Он дико закричал что-то на незнакомом языке, размахивая руками.

Все растерялись. Степан, приблизясь, стянул оторопевшего Гонтаря с крыши землянки и, схватив за грудь, начал трясти с неожиданной силой и яростью.

Его остановил властный жесткий голос:

— Что тут происходит?— Это был полковник Фисюк.

Овчинников покачнулся и вдруг пошел на Фисюка:

— Что происходит?! Сочи нам тут устроили! Одиннадцатые сутки сидим! Зачем держат?!.. Земля горит — держат!.. Небо горит — держат!.. Все живое от них бежит... Над Вайгой один дым! Мурманск сожгли, на другой день сто зениток привезли... Зачем так воюем?— Он угрожающе остановился перед Фисюком.

К Степану кинулись, оттянули от Фисюка. А он рвался:

— В норы запрятали!— Он схватил маскировочную сеть, рванул ее.

Степана потащили. Гонтарь глядел ему вслед, машинально ощупывая на кителе оторванный карман.

С а н ч е с (*шепотом*). Кто он?

— Хант.

— Хант? Странное имя.

— Балда! Это нация такая. Ханты и манси,— одной рукой он тер расцарапанную щеку, другую с силой выкинул перед собой.— Во парень!— Он показал большой палец.— Злой только...

Степана уволокли в землянку.

Молчание. Все замерли.

П о л к о в н и к Ф и с ю к. Кто привез водку?— Ни слова в ответ.— Кто привез на остров водку?— Снова молчание. Тогда он быстро, оглядев прибывших:— Ты?— Фисюк глядел на стоявшего в отдалении Братнова, поманил его, и когда тот приблизился:— Ты привез?..

Солдат поднял на Фисюка глаза. Поначалу в них — боль и привычная горькая настороженность. И вдруг его взгляд становится гневным:

— Были б деньги, привез,— спокойно отвечает он.

Ф и с ю к. Кто такой?

Солдат молча протянул конверт. Фисюк взглянул на бумагу:

— А, это вы...— Оглядел его длинную фигуру, измятую и короткую шинель, обмотки.— Неплохо начинаете...

Гонтарь отчаянно шагнул вперед:

— Товарищ полковник!..

Ф и с ю к. Уж вы-то помолчите!— И повернувшись к остальным:— Вы что себе позволяете?.. Сегодня Овчинников напился, а завтра... Хотите хорошего летчика потерять? Еще до первого вылета?!— Он отошел, устало присел на тару от бомб.— Как дети малые...

Летчики виновато примолкли.

Ф и с ю к (*старшине Цибульке*). Коменданта кормили?

— Не ест без вас...

— Давай его сюда.

Цибулька бросился в сторону кухни.

Гонтарь подошел к Братнову, достал из разорванного кармана сигару:

— Поделимся, отец... Трофейная, последняя.— Попытался разломить.— Ты что, в караульную?..

Братнов вытянул из кармана веревочку, на ней ножичек, ложка, зажигалка «катюша».

Разрезал сигару пополам, сказал вместо ответа:

— Спасибо,— и отошел.

Внезапно послышалось какое-то вяканье, похожее на щенячье. От кухни через камни бежал неуклюже, вприпрыжку, как собачонка к хозяину, маленький толстый пингвин. Просеменив к Фисюку, он поднял ласт наподобие воинского приветствия и крякнул.

Летчики захохотали: былую неловкость как рукой сняло. Фисюк взял у старшины рыбу, кинул пингвину и ушел.

Хозяином положения, конечно, тут же стал Гонтарь. Спустя минуту он был уже пингвину лучшим другом.

— Тебя как зовут, старик?— спросил он пингвина.

С т а р ш и н а. Смитом... Подарок Фисюку. От капитана английского... Смита. Мы тогда их выручили. Ну вот и назвали, в честь... Хороший он был мужик. Верно, Смитюха?..

Смит поглядел на старшину, словно подумал, и, приподняв ласт, деловито крякнул...

...Громкий хохот летчиков был слышен и здесь, в штабной землянке, где Фисюк говорил по радиотелефону:

— Задача не поставлена, товарищ первый. Люди нервничают... Неизвестность, вы знаете, хуже всего... Нет-нет, пока ничего не произошло, товарищ первый, но... есть-есть!.. Кабаров еще не прибыл. Ждем в 23.00... Есть!

...Сумерки. Туман. Тимофей и два солдата тащат тяжелые ящики. Впереди Кабаров с чемоданчиком и рулоном карт.

Тимофей увидел, как от штабной землянки им навстречу заспешил Фисюк, как Фисюк и Кабаров обнялись.

Командиры прошли внутрь землянки. Тимофей с ящиком за ними.

Ф и с ю к (*Кабарову*). Все привезли? (*Тимофею.*) Заноси вон сюда...— Фисюк показал в угол.

Тимофей вышел за следующим ящиком, огляделся, солдат уже не было. Только неподалеку курил, сидя на валуне, Братнов.

— Помоги!— крикнул Тимофей и, пригнувшись, подставил спину. Но Братнов, видно, не расслышал.

— Ты что, оглох?!

— Да-да,— как-то суетливо заторопился Братнов и помог ему.

Тимофей втащил ящик.

Кабаров ходил у стола, рассказывая:

— Значит, я туда-сюда: в штаб, к прокурору. Объясняю, он же известный человек, Братнов, лучший штурман Тихоокеанского. Полковник. У нас в академии навигацию читал. Дайте его нам...

Тимофей так и остался стоять, разинув рот.

— ...Не можем, говорят, не в нашей компетенции.

Фисюк слушал, насупясь. Кабаров помолчал, взглянув искоса на Фисюка:

— Ну, в общем, я его выпросил. На две недели, пока штрафники в Вайге. А знаешь как? Пошел прямо к их капитану... К этому, «родненькому». Тот говорит: «Ну что ж... Но чтоб через две недели, когда на передовую пойдем, или человек, или документик»... Так что вот, Петрович... Какого флаг-штурмана заимели! А ты как... не возражаешь?..

Фисюк засопел, налил воды:

— Я что... Ты командир...

Кабаров хитровато посмотрел на Фисюка:

— Петрович! В штабе знают наш старый уговор: воздух мой, земля твоя... Если что, нам обоим, знаешь как...

Кабаров снова взглянул на Фисюка хитровато.

Ф и с ю к (*помедлив*). По правде, одно меня смущает...

К а б а р о в (*горячо*). Слушай, Петрович! Если во мне что есть... я ему этим обязан... Да он за день сделает больше, чем все наши штурманы за месяц. А за две-то недели! Шутишь! Проявит себя — снимем судимость, сохраним человека...

Фисюк взглянул на Кабарова очень серьезно. И не сразу:

— Значит, в штабе ВВС о нем ни-ни? Ни один человек?..

Кабаров в ответ утвердительно кивнул.

Ф и с ю к. Получается, он у нас вроде как поручик Киже будет: он есть, и его нет?.. Та-ак...— Фисюк долго молчал, и вдруг глаза его сверкнули озорно.— Э, черт! Была не была!

Кабаров облегченно вздохнул:

— А я и не сомневался, Петрович. Мы с тобой не первую войну вместе... Об одном только прошу... Человек он по природе своей мягкий. Так ты...— Но тут взгляд Кабарова упал на Тимофея, который по-прежнему стоял со своим ящиком, пораженный услышанным.

Фисюк тоже повернул голову. Нахмурился.

К а б а р о в. Не беспокойся, Петрович... это мой моторист... (*И к Тимофею.*) Ну, раз уж так... Вот что, Тимофей... Да положи ты ящик... Ты где устроился?

— Тут закуток есть, товарищ майор. У летной землянки.

— Вот и хорошо, что закуток. Поселишь Братнова к себе. Он будет... вроде как тебе в помощь. И чтоб ни одна душа... Прошу тебя об этом... Понял?

— Понял... — почему-то шепотом ответил Тимофей.

— Зови его.

Тимофей кинулся к двери. Там, за дверью, под блеклым светом ночного полярного солнца по-прежнему виднелась одинокая фигура.

Братнов обернулся. Понял, что пора идти. И пошел. Медленно переставляя ноги в старых кирзовых башмаках. Лицо его было очень бледным и усталым. Вот он уж поравнялся с Тимофеем, и лишь тогда Тимофей сказал тихо:

— Вас зовут!..

...Закуток Тимофея. Нары на двоих. Тиски. Инструменты. На перевернутой карте посередине дощатого стола — новый оптический прицел. Братнов разбирает этот сложнейший прибор, жадно разглядывая каждую деталь. Повернул шкалу:

— А это что?

Тимофей (*глядя Братнову в лицо, рассеянно*). Шкала высоты...

— А, вот в чем дело...— Братнов повернул прибор.— Дельно придумано!.. При мне такого не было... А это поправка на ветер?

Тимофей (*осторожно и вместе с тем нетерпеливо*). А как же это случилось, Александр Ильич?

Братнов (*с усмешкой*). А вор я. Бандит.

Тимофей (*оторопело*). Вы не шутите, дядя Саша.

— Все шутим друг с другом... — Братнов принялся за прибор, долго собирал его. И вдруг резко отставил прибор.— Вот у одного такого шутника украл я... спокойную жизнь.— Неожиданно усмехнулся.— Черт меня дернул с детства изобретательством баловаться! Великая, видишь ли, русская левша! Так вот. Пробился к тому шутнику на прием. Со своим изобретением... Ну, слово за слово. Не сдержался, дурак, говорю — саботаж!.. Он за пистолет, а я... в общем, разошлись... во взглядах. Его — в госпиталь. Кулак у меня тяжелый оказался. А меня... Да что, собственно, говорить: виноватого кровь вода — приговорили меня к расстрелу... На-ка, подержи...— и он начал отвинчивать верхнюю часть прицела.

За дверью заскрипели доски. Оба на мгновение замерли.

Тимофей. А потом?..

— Потом? Потом... собственно, что потом? Посадили в камеру смертников... Да... До Москвы далеко... Пока бумага о помиловании туда-сюда... Ну, в общем, просидел я в этом «потом» 56 суток. А это куда вставлять?..

Тимофей машинально ткнул пальцем в отверстие на приборе. А Братнов продолжал:

— А потом заменили десяткой. А там... штрафбат...

Братнов вдруг отвлекся от прибора, и только рука его продолжала механически протирать линзу.

— ...Перед отправкой на фронт упросил я «вертухая» дать мне с семьей попрощаться... конвойного то есть... Он человеком оказался... Я домой как на крыльях, остановился перед дверями. Уж не помню, когда их и отворил. А на моей кровати инженер-капитан. Меня-то уж расстреляли!..— Братнов замолчал, потом сказал только:— Да и как его обвинить. Троих моих детей на себя взял — семью расстрелянного...— И не сразу:— А ты говоришь, шутки...

По скрипучей доске кто-то шел. Прямо к ним. Тимофей быстро закрыл прибор брезентом. Братнов встал к тискам...

В закуток, пригнувшись, вошел Кабаров.

— Ну, вижу, вас водой не разольешь... Так... хорошо... Что ж, давайте, Александр Ильич, разберемся... У меня есть сорок минут...— Сбросил со стола брезент.— Ого! Сами разобрали?..

Братнов усмехнулся:

— Вон профессор помог.

К а б а р о в (*Тимофею, удивленно*). А ты откуда знаешь?

Тимофей стоял притихший, бледный:

— Что?

— Откуда, говорю, знаешь прицел?

— Я, товарищ майор, в стрелки-радисты готовлюсь. Товарищу полковнику рапорт подал...

— Ну а он чего?

— Он... ничего... смеется... Говорит, лопоухие в воздушные стрелки не годятся... Тормозят в полете...

— Ну и правильно... А теперь, Тимофей, погуляй... Нам надо поработать,— и принялся разворачивать карту...

Море. Пирс. Чайки. Часовой смотрит в бинокль.

Г о л о с Т и м о ф е я. Ожидался приезд командующего, это я почувствовал сразу...

Мотористы, и среди них Тимофей, голые по пояс, взмокшие, драют в землянке пол.

— Наконец командующий прибыл.

Веревка. На ней, как флаги расцвечивания, колышутся на ветру неправдоподобно чистые портянки, тельняшки и прочее. Чьи-то руки быстро снимают их и даже убирают веревку. Издалека:

— Сми-ирно-о!..

Эхо:

— и-ирно!..

Тимофей торопливо заталкивает Смита в его загончик. Издалека:

— Здравия жела-а... това-а... адмирал...

Эхо:

— а-а-ал...

Смит испуганно выглянул из-за своей ограды.

— ...В нашу землянку командующий, конечно, не зашел. Как говорится, зря шею мыли. Собрал всех в штабной землянке. Нас, конечно, тоже пригласили.

Штабная землянка. «Предбанник» ее. Баня — дальше, за дверью. Там, видно, уже началось. В дверях спины.

Торжественные, надраенные, Тимофей и мотористы тащат к дверям табуретки.

Оттуда обрывки речи командующего:

— ...Не скрою от вас особую трудность и сложность задачи. Задача эта необычна, но и летчики собраны здесь необычные. Ювелиры...

Тимофей идет с табуретом к двери, загляделся на вешалку — на ней адмиральская шинель и фуражка — сплошное золото.

— Давай скорей!— чьи-то руки изнутри забрали табурет. Дверь перед носом Тимофея закрылась.

Т и м о ф е й (*меланхóлично*). Правильно...

Лицо его становится постным. Он глядит на шинель с адмиральскими нашивками.

Дверь приоткрылась:

— Кто тут? Морозов? Указку! Быстро!

Тимофей схватил указку.

В штабе и впрямь, как в бане. Указка поплыла из рук в руки к большой карте, к адмиралу. И когда офицеры поворачивались за указкой, грудь их на мгновение вспыхивала — никогда еще Тимофей не видел столько орденов сразу...

Только на адмирале орденов не было. Он сидел, чуть сгорбившись, в потертой безрукавке поверх кителя, очень молодой и очень усталый, о чем-то тихо говорил Кабарову. Он поднял голову, и Тимофей попятился к выходу.

Ф и с ю к (*Тимофею*). Стой тут! Может, еще что...

Адмирал взглянул на карту, но вдруг отложил указку:

— Я только что вернулся из Ленинграда. Когда увидишь своими глазами, что такое блокада... Балтика блокирована... Черноморье... Вы сами знаете... И даже здесь, на севере... Месяц назад немцы прорвались аж вот сюда,— он показал на карту...— Под угрозой блокады промышленность Дальнего Севера. В частности, потоплены оборонные грузы Норильского комбината... Фронту нанесен чувствительный удар...— Он помолчал.— А четвертого июня у Шпицбергена разгромлен и союзный караван «PQ-17». Немцы обнаглели. Их подводные лодки, как видите, хозяйничают на наших арктических коммуникациях, как у себя дома, они даже перестали погружаться. Расстреливают суда из орудий...

Летчики слушают. Некоторые совсем мальчишки. Пухлые губы.

Но, кажется, это уже не прежние люди.

Узкие острые глаза Степана. Что видит сейчас он? Раскалывающийся в ночи транспорт и обледенелые тела в багровом море? Или свою деревню, баб, запряженных в плуг?

Что вспоминает Гонтарь, прилетевший из Севастополя?.. Дороги России, забитые беженцами? Голодных детей? Муку из раскромсанных осколками мешков, которая ссыпалась с накрененной палубы прямо в море?..

...Подлинные кадры всенародного бедствия проступают на экране — сквозь лица летчиков. Горькая картина 42-го года, когда беда дышала в затылок каждому...

Голос командующего продолжает:

— Из тридцати пяти транспортов каравана «PQ-17» погибло двадцать четыре. Эфир забит сигналами «SOS». Немцы наши северные коммуникации перерубили... Теперь вы понимаете, товарищи, какая задача легла на ваши плечи. В ваших руках судьба караванов, жизни тысяч, а может быть, миллионов людей... Почему выбран именно этот остров? Аэродромы на материке блокированы. А ваш остров действительно куча камней. Немцам и в голову не должно прийти, что здесь авиагарнизон, что с такого «пятачка» можно взлететь... Надеюсь, излишне напоминать, что операция совершенно секретна: люди здесь трижды проверенные.

Фисюк взглянул краем глаза на Кабарова...

Командующий поднялся:

— Слушайте боевой приказ...

Летчики встали.

...Те же летчики, но они уже в строю, под маскировочной сетью, в комбинезонах.

К а б а р о в (*опуская листок боевого приказа*). В общем, товарищи, ясно. Ни одна немецкая лодка не должна от нас уйти. Топить, топить, топить!..

А на экране уж не строй летчиков, а стоянка самолетов, где Тимофей и другие механики быстро снимают с самолетов чехлы. Ставят пулеметы. Готовятся пулеметные ленты. Подвешиваются торпеды. Последние приготовления к вылету.

Г о л о с К а б а р о в а. В первый боевой вылет идут...

И сразу — рев моторов. Стартовая полоса. Тут все во главе с Фисюком, высокий генерал в морской фуражке, много штабных. Слов не слышно, но видно, что все в возбуждении.

Степан Овчинников застегивает около своей кабины шлем. Гонтарь что-то втолковывает ему...

Кабаров нетерпеливо посмотрел в сторону землянок.

...В землянке Тимофей снаряжал Братнова: подогнал последнюю лямку парашюта, сунул ему в карман какой-то сверточек:

— Пошли!

Тимофей вышел из землянки первым, оглядевшись, пропустил Братнова, который тут же сел в кабину ждавшего их бензовоза. Тимофей вскочил на подножку, и бензовоз помчался на стоянку...

Г о л о с Т и м о ф е я. Я знал, что провожаю своих командиров не в обычную атаку... Я думал, что знаю все, но всего не знал даже адмирал. Только через двадцать лет напечатали документы: Черчилль грозился отменить караваны. Мы и не подозревали, что за каждым нашим шагом следят ставки верховного командования, Москва и Лондон. А позднее — и Берлин...

...Бензовоз остановился возле Кабарова. Тимофей подтащил стремянку, но тут его окликнули с соседней машины.

Братнов поднялся в кабину, и Кабаров закрыл за ним люк.

...У соседней машины генерал раздраженно выговаривал Фисюку:

— На охоту ехать, собак кормить!..

Ф и с ю к. Товарищ генерал, задержки не будет,— и нетерпеливо взглянул на кабину летчика.

Видимо, там случилась какая-то поломка — у кабины столпились люди. За стеклом — взмокшее от напряжения, сосредоточенное лицо Тимофея. Он явно торопится, заменяя какую-то деталь в кабине. Руки его дрожат... Инженер подгоняет Тимофея, показывая на часы.

Все столпились вокруг Тимофея. Некоторые забрались на крыло.

С т е п а н О в ч и н н и к о в. Да не смотрите ему на руки!..

...Братнов в кабине соседней машины. Снаружи за стеклом — Кабаров.

Усталое, в складках лицо Братнова сейчас казалось намного моложе. То ли оттого, что он был тщательно выбрит и подтянут, то ли волнение придавало его лицу эту строгость и одухотворенность. И в то же время он непрерывно поглядывал в глубь аэродрома, где толпились штабные. Но руки действовали с привычной уверенностью профессионала.

Когда Братнов снова взглянул на летное поле, он увидел вдруг, что вся штабная армада во главе с генералом торопливо идет к их самолету. Вот один из штабных, выскочивший вперед всех, показал, как почудилось Братнову, прямо на него...

Братнов инстинктивно вжался в сиденье. «Ну все!»— читаем мы в его глазах.

Кабаров быстро взглянул на Братнова и, спустившись со стремянки, шагнул навстречу генералу. А генерал и не смотрел на Братнова. Он протянул Кабарову руку:

— Главное, не притащите немца на хвосте. Демаскируете аэродром — каюк... Ну, желаю...— он отошел и поднял руку:— Пошли!

Кабаров быстро взобрался на крыло, на ходу подмигнув Братнову, мол, все в порядке. Пронесло.

Братнов устало сдвинул на затылок шлем, вытер лоб.

Взревели моторы, и лишь тогда Братнов надвинул шлем; он не думал больше ни о земле, ни о том, что остается на ней; он не видел и Тимофея, который бежал вдоль летной полосы, подняв руку, не то провожая машину, не то загораживаясь от солнца.

Самолеты уходят в воздух.

К Тимофею подошел Гонтарь:

— Что ж ты, ключ-гайка, молчал, что Братнов-то твой?.. А? От кого скрывал?.. Слушай, а правда, он челюскинцев спасал?

— Что, мне докладывают?..

Небо...

Г о л о с Т и м о ф е я. Они ушли на восемь часов. Мы ждали их уже шесть... И тогда Гонтарь сказал: «Пошли соберем грибов. Знаешь, как Степан любит грибы»...

...Склон сопки. Поляна недалеко от аэродрома (мы видим аэродром вдали). Гонтарь, Тимофей и еще двое мотористов собирают полярные грибы — ольхоушки. Склон сопки, голубой от ягод. Люди медленно бродят по поляне, собирая грибы и прислушиваясь. Но ничего не слышно, кроме шума прибоя и вскриков кайры...

...Полное ведро грибов. Оно стоит на краю аэродрома. Чуть стемнело. На куче валунов — группа летчиков. Курят. Прислушиваются. Гонтарь с Тимофеем перебирают грибы.

Г о н т а р ь. А знаешь, как мы с ним сдружились? Я тогда в училище самодеятельностью руководил: ищу, кто что может. Мне говорят, он хант. У него батька — шаман! Я к нему: спляши, говорю, шамана. А он как психанет. Ты думаешь, говорит, шаман — это что? Танец с бубном? Шаман — это привилегии. Шаман объявляет: это озеро святое, та река святая, и точка. Только шаман ловит здесь рыбу... Вот, что такое, говорит, шаман... Да... Во парень! Злой только! Четырнадцати лет не было, когда от отца ушел. Построил облас — такую лодку и...

Мимо с двумя штабными прошел Фисюк. Остановился поодаль. Один из штабных тут же побежал обратно.

Гонтарь оставил свои грибы, проводил штабного взглядом, посмотрел на часы. Глебик переспросил рассеянно:

— Что ты насчет лодки?

— Какой лодки?..

Глебик (*глядя на часы*). У них кончается горючее... Черт!..

Гонтарь (*встает*). Подожди каркать... Смотря на каком режиме идут... (*Пробегающему связисту.*) Эй, слушай, связь не наладили?

Связист (*Фисюку*). Молчат...

Гонтарь с силой швырнул папиросу.

Фисюк (*радисту*). Вызвать штаб флота! (*Уходит.*)

...На камнях у моря стоит Тимофей. Вслушивается. Тишина... Вдруг:

— Летя-ат!

Тимофей, спрыгнув с камня, упал, съехал по осыпи, бросился к аэродрому. Навстречу из землянки, из столовой бегут люди. Кто в чем. Фисюк на бегу застегивает китель. Остановился, прислушивается, и вдруг:

— В укрытие!

Люди бросились врассыпную под маскировочные сети. Тимофей с ходу сворачивает к камням. Падает за валуны.

Над аэродромом проходит немецкий разведчик. Делает круг.

Тимофей вжался в землю. Звук самолета слабей. Тимофей подымает голову. Тишина... Небо...

Голос Тимофея. Но мы все еще не теряли надежды. И действительно, Кабаров вскоре вернулся, но вернулся один...

...Летное поле. Сильный ветер. От израненного, избитого самолета с белой заплаткой движутся к землянке люди.

Братнов жадно курит, держа папиросу, как «чинарик». Идет сгорбясь. Тимофей стаскивает с него на ходу парашют, разнесенный осколком в клочья. Рваный шелк бьется на ветру, как пламя.

Оглохший от рева мотора, Братнов почти не слышит потрясенного Гонтаря, который повторяет тихо, почти шепотом:

— Как же так?.. Где... где вы его потеряли?.. Как же это случилось?..

Кабарова несут на носилках. Голова и плечо его перехвачены бинтами.

Кабаров (*с трудом приподняв голову*). Нет, ты понимаешь... Идем курсом 120... И вдруг «мессера»...

Фисюк. Лежи, лежи. Потом...

Пожалуй, он единственный, кто сохраняет сейчас полнейшее самообладание.

Кабаров. ...Вывалился из облака — нет ведомого. Вызываю — не отвечает... Ч-черт! Я на разворот...

Кабаров снова приподнялся, крутанул невидимый штурвал.

Врач. Спокойнее, майор!

Фисюк. Иван, я запрещаю тебе говорить!..

Кабаров словно не слышал этого. Он как-то обмяк и продолжал:

— Ну, на обратном пути наткнулись на эту дуру... Кто же мог думать, что она немецкая... Александр Ильич,— Кабаров обернулся, — как там было? Расскажи...

Братнов догнал носилки. Вопросительно посмотрел на Фисюка.

Ф и с ю к. Как там было?

— ...Понимаете, идет подлодка. Вижу, маленькая. ...Значит, наша, немецкая туда не доберется... Далеко... К тому же матросы наверху, руками машут... Тогда и мы подошли, крыльями качнули. А они ка-ак врежут. Обманули нас!..

Носилки погрузили в машину, Кабаров лежал безучастный ко всему. Врач подошел к Фисюку:

— Видимо, кость задета. Придется в госпиталь.— И сел в кабину.

Ф и с ю к (*проводив взглядом машину*). Так!..

Он потянулся за папиросой и только тут заметил, что держит кусок окровавленной ваты; оглянулся, куда бы положить вату, и увидел: Братнов как-то судорожно зевнул. У Фисюка дернулось веко.

— Уважаемый штурман. Экстракласса. Незаменимый...— Он произнес это, растягивая слова.— Лошадь от коровы отличить не можете... А теперь, извольте, после первого же вылета командира — в госпиталь...— И вдруг резко, шепотом:—Дырки захотел привезти? Судимость снять?.. Новую получишь!.. За каждую дырку...

Стоянка. Израненный кабаровский самолет — на нем нет живого места. Кругом — молчаливые механики. По их лицам видно: даже они, привыкшие ко всему, такого не видели...

Т и м о ф е й (*раскладывая инструмент*). Слушай, отвертку не брал?..

М е х а н и к. Какую еще отвертку?..

Т и м о ф е й (*другому механику*). Не брал отвертку?

— Возьми вон у меня...

Тимофей отходит, продолжая шарить по карманам.

И н ж е н е р (*деловито*). Что потерял?

— Да нет... ничего, так...

Землянка. Озабоченный Тимофей подходит к своему закутку. Что такое? Все его вещи вынесены, лежат в сторонке.

Тимофей заглянул в закуток: стены в белых простынях, на столе — вата, бинты. На его, Тимофея, койке спал Кабаров. Голова и плечо его перебинтованы.

Тимофей присел и стал осторожно рыться в своих вещах.

Возле него остановился Братнов. Шепотом:

— Что потерял?

Тимофей молчал, шаря в мешке, в инструментальной сумке.

— Что потерял?— повторил Братнов.

— Что потерял, что потерял. Все потерял!..

Б р а т н о в. Ну а все же?..

— Отвертку потерял!

Б р а т н о в. Тут люди погибли... а ты...— и он вошел в закуток...

...Было уже темно, когда со стороны камней, окружавших аэродром, Тимофей, перепачканный, возвращался в землянку. Около закутка он остановился, помедлил и наконец открыл дверь.

Братнов дремал, сидя на койке. На его коленях — линейка и циркуль.

На этот раз Кабаров не спал. Лежал на спине, смотря в потолок, видно, о чем-то мучительно думая...

Тимофей пошарил глазами под нарами, но войти не решился, тихонечко прикрыл дверь, побрел в общий отсек землянки. Сел с краю нар, уставясь в одну точку.

В землянке тихо. Только где-то в углу едва слышно наигрывает на мандолине Санчес. Сегодня тут невесело... Внезапно открылась дверь. Деловой походкой вошли старшина Цибулька и пожилой солдат из хозчасти.

С т а р ш и н а. Которая старшего лейтенанта Овчинникова койка?..

Музыка оборвалась. Кто-то молча указал на кровать Степана. Солдат свертывает матрац с бельем. Старшина укладывает в наволочку вещи Степана. Уходят. Летчики проводили их взглядом. Музыка возобновилась...

А Тимофей все глядел на дальние нары, где белели рубашка и кальсоны Гонтаря. Свесив босые ноги, Гонтарь тупо уставился на голые доски соседней койки — койки Степана...

Тимофей словно почувствовал под собой эти голые доски, встал и вышел из землянки.

...В землянке Фисюка.

Ф и с ю к. Ты понимаешь, что натворил?!

Т и м о ф е й (*застывший перед ним*). Понимаю, товарищ полковник!

Ф и с ю к (*в гневе*). Что ты понимаешь?..

Т и м о ф е й. Если она... на развороте попала под рули... то я убил людей...

Фисюк, стараясь сдержать гнев, развязал узел наволочки, которая лежала перед ним, достал оттуда документы, машинально взглянул на них. И спокойнее:

— Ты точно помнишь, что оставил отвертку в кабине Овчинникова?

— Не знаю... искал... нигде нет...

— Кабарову, надеюсь, не докладывал?..— Фисюк смотрел недоверчиво.

Т и м о ф е й (*еле слышно*). Нет.

— Ну, что мне с тобой делать? Иди! И никому ни слова!..

Фисюк взглянул на Цибульку, который хмуро, недобро смотрел вслед Тимофею.

Ц и б у л ь к а (*доселе молчавший, Фисюку*). ЧП, товарищ полковник. Трибунал. Сейчас понаедут...

— Погоди ты, понаедут... Вот что! Возьмешь двадцать мотористов, и каждый камень обшарить... Хотя нет!

...Серенькая полярная ночь. Знакомые нам камни. В стелющемся тумане движутся три фигуры. Остановились.

Ф и с ю к. Показывайте, Морозов!.. Вспомнили?

С т а р ш и н а. Жить захочет, вспомнит, товарищ полковник!.. Разгильдяй, товарищ полковник!

Ф и с ю к (*старшине*). Осмотрите, где они грибы собирали. А я тут... (*Уходит.*)

С т а р ш и н а. Э-эх, ты! А матерь-то небось... Пошли!

Туман уже поредел. Отчетливее проглядывают склон сопки и разбросанные, точно взрывом, камни. Сверху посыпался гравий. Там, в тумане, который оставался лишь наверху склона, ходил Фисюк, внимательно оглядывая камень за камнем. Взмахнув руками, он заскользил вниз, чуть не упал, но схватился за ветку низкорослой березки. Поиски, видно, были безуспешными. Фисюк достал платок, снял свою черную морскую фуражку, вытер лоб. И снова надев ее, привычным уставным движением проверил козырек...

...Скалистый берег.

Как всегда после отлива, песчаное дно обнажилось. Фисюк в измазанной песком и водорослями шинели, с фуражкой в руках идет вдоль моря. Устало присел на камень. По гальке бежал к нему врач.

— Товарищ полковник!— еще издали кричал он.— Товарищ полковник! Санитарный самолет уже в воздухе... а командир не желает эвакуироваться... Всех гонит!..

...Из дверей землянки один за другим выскакивают санитары с перепуганными лицами. За ними — Гонтарь со свернутыми носилками в руках.

Г о н т а р ь (*санитарам*). Ребята, инструмент забыли!

Из землянки яростный голос Кабарова:

— Запереть дверь! Никого не пускать!.. Гонтарь! Никого! Рано хоронить вздумали!.. — Кабаров откинулся на подушки. Дышал тяжело.

Братнов, словно не замечая вспышки командира, налил ему из термоса чай.

К а б а р о в (*по-прежнему возбужденно*). Ты, ты понимаешь...

— На!— Братнов протянул ему кружку.

Кабаров стал пить. Помолчал. Сказал уже спокойнее:

— Правда, я не могу уехать... Я же... пойми!.. Ну как я уеду! Всю жизнь готовился к этому дню... и на Халхине, и в Испании...— Голос его прерывался.— Ради чего?..— Он замолчал, и словно проглотив что-то:— Звездочку дали... готовили... А в академии?.. Сколько ночей... И вот дали часть... все дали!.. А меня? В первой же операции... как мальчишку... уехать с позором?

Кто-то стукнул в дверь закутка.

Кабаров вскинулся:

— Я сказал, никого не пускать!

Братнов словно опять не заметил вспышки Кабарова. Присел на свои нары.

К а б а р о в. В конце концов, я коммунист!..

Б р а т н о в. И я... тоже.. А эта...— он поискал точного слова, но не нашел его...— Эта профессия выдержки требует... На себе проверил...— И начал крутить «козью ножку». — Иван,— не сразу произнес Братнов.— Ты не заметил... по-моему, у нее был резак...

— Что? Резак?.. Да.

— И потом... Палубных надстроек нет. Пушки нет... А?

— Я тоже об этом думал...

— Такие резаки только на «малютках». Перепиливать противолодочные сети. Могла это быть «малютка»?.. Я видел такие лодки в Киле...

К а б а р о в (*приподнявшись и сморщившись от боли*). Карту!

Братнов быстро расстелил возле него карту и возбужденно:

— Понимаешь, какая штука! Нас обстреляли тут... Как она могла здесь очутиться? Радиус «малютки» известен... Она не могла добраться сюда ни из Тронхейма, ни из Нарвика, даже из Киркенеса не могла... — Он взглянул на Кабарова.

К а б а р о в. Да-да!.. Значит...

Снова стук в дверь. Дернулся крючок.

— А, опять!..— с досадой произнес Кабаров. И услышав за дверью голос Фисюка:— Ну открой!..

Ввалился запыхавшийся Фисюк, из-за его плеча выглядывал врач. Кабаров молча показал Фисюку на табуретку: мол, подожди, и Братнову, проведя на карте окружность:

— Значит, куда-то сюда, очевидно, пришла немецкая плавбаза!.. Так сказать, матка подводных лодок... Клушка...

Б р а т н о в. Да-а... От нее эти и бегают, лодчонки...

Фисюк, присевший на край табурета, смотрел то на Кабарова, то на Братнова, силясь понять, о чем они говорят...

...Около закутка, где лежит Кабаров,— летчики. Возбужденные, они толпятся у карты.

Фисюк с указкой.

Г о н т а р ь. ...Ну, это-то понятно, товарищ полковник. Плавбаза. Мне одно неясно...— И к Братнову:— А почему вы считаете, что она, скорее всего, у Новой Земли?.. В глубоком тылу у нас...

Ф и с ю к (*не дав Братнову и рта раскрыть, горячо*). В этом весь и фокус! Базу выгодно поставить именно здесь, у Новой Земли,— сразу и против английских караванов и против нашего Северного морского пути. Одним выстрелом двух зайцев... Они с Кабаровым,— он кивнул на Братнова,— ночью разыграли целую операцию. За гросс-адмирала Деница. Правильно разыграли...

Подбежал посыльный, протянул какие-то бумаги.

— Ага, готово...— Фисюк быстро просмотрел бумаги, пытаясь скрыть возбуждение участника непривычного ему огромного дела. Прошел к Кабарову, летчики за ним. Фисюк, ставя подпись, Братнову:— Вот ситуация... Такое придумали с командиром, а подпись поставить не можешь...

Фисюк передает бумагу Кабарову. Кабаров в нерешительности.

Ф и с ю к. Выше головы не прыгнешь, Иван, подписывай за двоих...

Кабаров, помедлив, подписывает.

Ф и с ю к. Да, это меняет все. Нам предлагают бить яички по одному. А надо найти и взорвать инкубатор. А? Просто, как репа!..

Кабаров взглянул на Фисюка с доброй ухмылкой...

Гонтарь наклонился над Кабаровым:

— Грандиозный ты мужик, командир... Профессор!

Кабаров кивнул в сторону Братнова, и как бы вскользь:

— Профессор не я. Он профессор...

Фисюк положил бумагу в конверт, лизнув конверт, заклеил и отдал его лейтенанту, подготовленному в дорогу:

— Командующему. Лично... Идите!— И проводив взглядом лейтенанта:— Ну, все, командир. Ты... что мог, сделал. И даже больше... Теперь лечиться. Завтра же поедешь...

К а б а р о в (*приподняв голову*). Об этом уже была речь, товарищ полковник.

— Ну, подожди, Иван... Мы ж договорились. Как план отправим...

К а б а р о в (*резко*). Я остаюсь! Все!.. Начать подготовку к полету! Значит, о Братнове, как договорились...— И к Братнову:— Ну, Александр Ильич, чтоб сегодня вам с Гонтарем больше повезло, чем со мной...

...У посадочной полосы нетерпеливо поглядывает на небо лейтенант с пакетом. Тарахтящий звук самолета...

Связной самолетик остановился, не выключая мотора. Из него выскочил какой-то человек в реглане. Его место занял лейтенант с пакетом.

От винта взвихрились пыль, мелкие камушки, сухая трава. Самолет тут же пошел на взлет.

У прибывшего сорвало фуражку, закружило по земле. Он бросился за ней, закрываясь рукой от секущих лицо камушков и пригибаясь.

На него не обратили внимания: летчики, вышедшие из землянки, глядели вслед улетавшему самолету...

— Ну, все!— удовлетворенно сказал Фисюк.— Как говорится, нет худа без добра... Это уж точно...

По аэродрому, отдуваясь, бежал перепачканный старшина. Запыхавшись, вытянулся перед Фисюком и, покосившись на летчиков, незаметно протянул ему отвертку. И полушепотом:

— Исключительно разгильдяй, товарищ полковник!..

— Что?— Фисюк машинально взял отвертку. На ней было вырезано ножом: «Т. Морозов».

— Фу, черт!— Фисюк помолчал и неожиданно громко, улыбнувшись:— Ведь что на себя взял парень! А?— и Цибульке:— Вот ты бы открылся в таком, случись? Я бы ни в жизнь!..

Г о н т а р ь (*глядя на отвертку*). Что такое?

Ф и с ю к (*усмехнувшись*). Секрет!..— И строго Цибульке:— Дай два наряда этому «Т. Морозову». Лопуху... Хотя нет. Сам взгрею, своей властью...

Но Цибулька глядел уж куда-то в сторону. Фисюк, перехватив его обеспокоенный взгляд, посмотрел туда же и подобрался; лицо его на секунду стало встревоженным. Но тут же он шагнул навстречу подходившему человеку и, машинально сунув отвертку в карман, засиял всеми своими металлическими зубами:

— О, Семен Иванович! Какими судьбами? Как же мы тебя проглядели!.. Извини, тут у нас такие дела...

— А я всегда, как из-под земли... Как говорится, про волка речь, а он навстречь...

Фисюк громко рассмеялся, а прилетевший, тоже улыбаясь, подошел к летчикам и стал здороваться с ними...

— Товарищ техник,— как бы между прочим сказал Фисюк, не глядя на Братнова,— почему до сих пор не убрали?— и он кивнул Братнову на первый попавшийся на глаза предмет: старое ведро без ручки, в котором плавали окурки.

Братнов тут же взял обеими руками ведро и пошел прочь, а Фисюк продолжал преувеличенно бодро:

— Ты к нам надолго?

— Да нет! Просто решил морским воздухом подышать...

— Ну, этого добра у нас... Дыши — радуйся...

Панорама острова. Идет подготовка к боевому вылету...

Медленно идет по острову человек в реглане. Поглядывает по сторонам. Вроде ничто его не интересует: ни настороженные зенитчики, ни взмокшие торпедисты, ни метеорологи. Только раз взгляд его задержался — на боевом листке с портретом Степана Овчинникова. Он аккуратно снял боевой листок, сложил и сунул в планшет. И двинулся дальше. Дышит...

Тимофей, голый по пояс, стоя в капонире, рядом со своим самолетом, долбит ломом землю. Он мрачен. Кажется, ему сейчас ни до самолета, ни до капонира...

Сверху пробежали двое механиков. Один из них:

— Что робишь?

Т и м о ф е й (*зло*). Гальюн!..

— Позови на открытие!— весело крикнул парень и побежал дальше.

Второй задержался и шепотом:

— Отвертку нашли?..

Тимофей долбанул в ярости землю:

— Где ее найдешь!..

П а р е н ь (*еще тише*). Погоди, а если...— но вдруг осекся, к ним приближался приезжий.

Прошел мимо. Вот его подтянутая, спортивного склада фигура мелькнула сквозь щели дощатого сарайчика-домика Смита. «Комендант» дремал возле своей миски. Рядом с ним на перевернутом ведре — Братнов. Задумался. Чертит щепкой на песке какие-то круги...

Звук взлетающего самолета. Братнов встревоженно обернулся на звук, проводил его. Глаза Братнова погасли, секунду он сидел неподвижно; швырнув щепку, поднялся. Но дверка оказалась закрытой снаружи. Только задвижка лязгнула.

Приехавший, который тоже глядел вслед улетавшему самолету, оглянулся на этот звук и направился было к домику.

— Э-эй!— К нему мчалась какая-то нелепая, чумазая фигура. Только уши белели. Тимофей остановился и почти с отчаянием:— Дай закурить!

Приезжий с удивлением оглядел его, протянул «Казбек».

Из домика донеслось кряканье. Приезжий снова оглянулся, на этот раз с интересом, медленно двинулся к домику.

— Туда нельзя!— парень, оказывается, шел за ним.— Он спит...

— Кто?

— Смит...

— Какой Смит?

— Вы что, не видали?.. Стойте, я покажу!..— Тимофей тут же вытащил заспанного Смита.— Знаете, как он у нас умеет?

Но Смиту, видно, нездоровилось, и как Тимофей ни старался растормошить его, что только он ни делал: пел, маршировал и даже вставал на четвереньки, Смит все норовил в свой домик. И только под конец, видно, сжалясь над Тимофеем, Смит грустно взглянул на приезжего и, приподняв ласт, вяло крякнул.

Приезжий рассмеялся, а Тимофей, вытирая лоб, сказал:

— Он устал!— И, затолкнув Смита в домик, запер дверь. И ушел.

Приезжий улыбнулся вслед ему и тоже пошел прочь.

Закуток, в котором лежит Кабаров. Возмущенный врач вышвыривает из угла моток проволоки, резиновую камеру, ветошь:

— Ну, посмотрите, чем вы дышите?! Это же безобразие!.. Ну, ладно, мы пошли вам навстречу... Даже в санчасть не положили, а здесь, у летчиков, как просили... — Он взглянул на Кабарова. Кабаров старался выглядеть провинившимся. — Хватит!— вскричал врач.— Я буду вынужден обратиться к командованию... Вы ведете себя, как мальчишка... Зачем вы вчера накричали на инженера? Пусть он виноват, а вы вдвое! Вам даже волноваться нельзя, а вы вскакиваете!..

Кабаров согласно кивнул головой, помолчал, а потом посмотрел на врача и спросил:

— Доктор, у вас сын есть?

Врач, недоуменно взглянув на Кабарова и по-прежнему сердито:

— Дочка.

— Сколько ей?

— Полтора...

— Ходит?

— Только пошла...

К а б а р о в (*тихо и очень серьезно*). Вот и я хочу, чтоб только пошла... Пойдет сегодня — забирайте меня к чертовой бабушке!..— И улыбнулся неожиданно мягко и беззащитно...

Врач отвел глаза от Кабарова, и Кабаров, воспользовавшись его заминкой:

— Гонтарь!.. Карту!.. Где Братнов?..

Г о н т а р ь (*стараясь скрыть беспокойство*). Вышел куда-то... Сейчас найдем...

...Братнов возвращался из домика понурый. Прежде чем спуститься к летчикам, он остановился и долго глядел на штабную землянку. Усмехнулся и стал спускаться по ступенькам. Он сразу же услышал голос Гонтаря. Оказывается, Гонтарь еще не улетел. Но, Братнов чувствовал, это уже ничего не меняло... Он устало расстегнул «молнию» на комбинезоне и хотел незаметно пройти мимо закутка, где лежал Кабаров.

Г о л о с Г о н т а р я. Александр Ильич!

Братнов снова застегнул «молнию» и вошел в закуток.

Гонтарь сидел рядом с Кабаровым над картой. После гибели Степана Гонтарь резко изменился: похудел, стал молчаливым...

Братнов сразу увидел его встревоженный взгляд. Но Гонтарь не задал вопроса, который был готов сорваться с его губ.

А Кабаров, естественно, ничего не знал о прибывшем. Он спросил деловито:

— Ну, ты готов, Александр Ильич? Скоро летите...

— Готов.— И Братнов подобрался.

К а б а р о в. Слушай! Наверное, опять начнет барахлить магнитный компас. Вот вы здесь тогда будете, — показал он на карту. — Как бы вам... Да подойди сюда!..

...Штабная землянка. Фисюк говорит по радиотелефону, глядя на сводку:

— ...Есть, вылет в квадраты 18 и 24... Пойдут три экипажа, да-да... Нет, эти в квадратах...

Входит приезжий, и Фисюк, кивнув ему:

— Я и говорю. В квадратах 13 и... то есть простите... сейчас...— Фисюк начал отыскивать потерянную строку... — В квадрате 5... Ну, все!— И кладя трубку: — Ну как, подышал?

— Подышал.

— Ну и как?

— Здорово ты его прячешь.

— Кого?

— Профессора...

— Та-ак...

— Что — так? Все точно...— Приезжий достал форменный бланк, к которому была прикреплена маленькая фотография Братнова, остриженного под машинку. Стал читать:— «Братнов Александр Ильич, 1900 года рождения, осужденный по статьям...» Тут целый алфавит. В общем, вот...— И положил на стол перед Фисюком.

Звонок по телефону.

Ф и с ю к (*в трубку, неожиданно резко*). Сами разбирайтесь! Через полчаса вылет, а вы...— И швырнул трубку.

И снова тихо. Сидят двое, молчат, а между ними бумажка...

— Да...— сказал наконец Фисюк.

— Да-а...— повторил приезжий и полез в карман.

Фисюк напряженно следил за его пальцами, но тот достал платок, высморкался:

— Ну, что делать будем?

Фисюк молчал.

— Служба такая, Савелий Петрович, давай команду... Пусть собирается. Я за ним приехал.

Фисюк несколько секунд смотрел на него и вдруг решительно направился к сейфу.

— Вот!— Положил перед приезжим какую-то расчерченную карту и папку. И убежденно: — Его нельзя отправлять! Вот посмотри... Это и его рук дело!..

Приезжий взглянул на Фисюка, как на несмышленыша, и даже улыбнулся...

...В летной землянке. Гонтарь и Братнов возле Кабарова.

Кабаров устало отложил карту:

— Ну вот, теперь можно лететь... С богом...

Братнов. Не беспокойся, Иван. Все будет хорошо.

И они вышли из закутка.

Сегодня в землянке непривычно тихо. Это тишина перед боем. Летчики в комбинезонах, некоторые в парашютных лямках лежали прямо поверх одеял.

Братнов медленно прошел вдоль землянки, остановился у койки, прилег, закинув руки за голову.

Кто-то протянул ему газету:

— Свежая, хочешь?

Братнов взял газету, посмотрел машинально.

Рядом с Братновым — Глебик. И тоже, видно, думает о чем-то своем, глядя мимо раскрытого журнала.

И вдруг возник какой-то раздражающий звук. Братнов отложил газету, повернулся, но Глебик был по-прежнему неподвижен. А звук продолжался, точно бабочка билась о стекло. Братнов пытался не слышать его, но звук раздражал все больше. И даже молоденький лейтенант, казалось, всецело поглощенный тем, что перекладывал что-то в своем чемодане, тоже поднял голову.

А звук, оказывается, был рядом. На соседней койке лежал капитан с обожженным лицом. Глаза его были закрыты, а пальцы руки непроизвольно постукивали по целлулоиду планшета.

Резкий звонок. Кое-кто из летчиков вскочил. Капитан открыл глаза. Дневальный Тимофей Морозов подошел к телефону, слушает.

Тимофей. Нет!— положил трубку.— Спрашивали, не у нас ли фонарь «летучая мышь»...

Кто-то сплюнул. Летчики снова легли. Капитан закрыл глаза. И снова в землянке тихо. Только где-то капала вода.

Санчес механическими движениями пришивает подворотничок. Возле него на нарах — молоденький летчик, видно, из пополнения. Он лежал на животе, прижавшись щекой к подушке, щеку что-то укололо, он вытащил из подушки перо, повернулся на другой бок, затем сел, не зная, куда себя деть; взгляд его упал на койку Гонтаря. Там лежала гитара. Он взял ее, провел пальцем по струнам и положил на место.

Братнов встал, выпил из бачка воды. Вышел из землянки. Гонтарь у входа озабоченно оглядывал небо. Туман поредел, кое-где в разрывах голубело.

Гонтарь. Проясняется... Скорее бы уж...

Братнов. Да...

А глаза его смотрели уже не на небо, а снова на штабную землянку. Но там ничего не было, только открылась дверь и вышел озабоченный Цибулька.

Братнов вернулся в землянку.

Снова резкий звонок.

Тимофей (*Гонтарю*). Товарищ старший лейтенант, вас!

Гонтарь подошел, слушает. Все смотрят на него.

— Неужели нельзя сообщить это перед самым вылетом? Да! — Повесил трубку. Летчикам: — Ерунда...

— Черт бы их побрал! — это сказал Кабаров. Он лежал у себя, прислушиваясь ко всему, что происходило в землянке.

Опять звонок, и опять раздраженный голос Гонтаря:

— Да что вы, в конце концов. Да налили воду в бачок! Налили!

Кабаров закусил губу и вдруг медленно стал подыматься. Ему было очень трудно преодолеть эти десять шагов, отделявшие его от телефона.

Увидев в дверях командира, летчики вскочили, Гонтарь кинулся к нему:

— Зачем вы?..

Кабаров снял трубку, крутанул здоровой рукой ручку полевого телефона, голос его звучал хрипло:

— Оперативный! Прекратите дергать людей! Больше в летную землянку не звонить! Только о приказе на вылет!.. Да-да, майор Кабаров. Все! — И, резко положив трубку, вдруг сморщился от боли. Гонтарь подхватил его, повел к закутку.

Летчики глядели вслед им. И снова звонок.

— Ну, так! — Капитан с обожженным лицом затянул потуже ремень на комбинезоне. Но дневальный Морозов, выслушав, почему-то молчал.

— Ну?! — спросил кто-то. Все повернулись к Тимофею.

— Братнова, — сказал он тихо, оглянувшись на закуток.— В штаб...

Все повернулись к Братнову, тот сидел на нарах.

— Что там? — послышался голос Кабарова.

Летчики переглянулись. И Гонтарь молчал, не зная, что ответить...

Братнов поднялся с нар:

— Ничего, товарищ командир. Новые карты прибыли.

Встретившись на мгновение глазами с Гонтарем, двинулся к выходу. Только около закутка задержался, поглядел на Кабарова, который лежал, закрыв глаза.

А потом незаметно прихватил из угла свой солдатский мешок и вышел из землянки.

Гонтарь и Тимофей смотрят ему вслед...

Снова штабная землянка. Фисюк и приезжий.

П р и е з ж и й. Нет и нет, полковник. Все!

Ф и с ю к. Ну подожди. Да у него не только вот это,— показал он на расчерченную карту,— у него, знаешь, какая идея есть!..

П р и е з ж и й. Я и так ждал. А теперь — неудачный вылет. Нагрянет комиссия. А тут еще эта история с Овчинниковым. Ты с ней расхлебайся...

Ф и с ю к. Ну, насчет Овчинникова я не согласен. Ваши данные не проверены. Если он не вернулся, значит, обязательно в плену и обязательно все разболтал?

П р и е з ж и й. Об этом уже говорили...

Ф и с ю к. Ну и что, что его отец — шаман?! Мало ли... Вот у меня дед — старообрядец. Так что?.. Разведчик когда кружил над островом? Через четыре часа после вылета Овчинникова... Нелепо связывать...

П р и е з ж и й. И все же версия допустимая...

Входит Братнов с солдатским мешком в руках:

— По вашему приказанию...

П р и е з ж и й. Собирайся!

Б р а т н о в. Все свое ношу с собой...

П р и е з ж и й. Ну и отлично... — И стал укладывать чемоданчик.

Ф и с ю к. Да выслушай ты его! Ты же сам — бывший летчик, или ты...— И не дожидаясь ответа:— Излагайте, Братнов!

Б р а т н о в. Какой смысл, товарищ полковник. Вы же видите...

П р и е з ж и й (*перестав укладывать чемоданчик, неожиданно*). Приказано излагать — излагайте! — И сел.

Братнов взял мелок и профессионально точным, быстрым движением начертил на доске три круга. А глядел он на приезжего, вернее — на его перебитую, в черной перчатке руку.

— Вас... над морем?

— Ну?

— С торпедой шли?

— Да какое это все имеет отношение?!

Ф и с ю к. Прямое! Зайди вы тогда в атаку не на бреющем, а с высоты четыре тысячи...

П р и е з ж и й. С четырех тысяч?! Да вы смеетесь?

Ф и с ю к. А если ее, торпеду, с парашютом?

Приезжий поднял голову:

— С парашютом? Ну, это... довоенный бред. Прожектерство. Доходили слухи... Да если б такое было возможно...

Братнов повернулся к доске и уже с обычной своей мягкостью:

— Видите ли... В общем, это просто... Может быть, вот так даже понятнее. — Он положил на ладонь мелок.— Это корабль противника. Так? Заходим на него... под курсовым, близким к нулю... Вот так! Бросаем на парашютах три торпеды, они циркулируют по воде кругами... Вот... перед самым кораблем,— и он показал на круги, начерченные на доске,— И кораблю деваться некуда...

П р и е з ж и й (*недоверчиво*). А если он сюда...

Б р а т н о в. Нарывается на эту...

П р и е з ж и й (*ошеломленно*). Неужто это... всерьез?.. С четырех тысяч!.. Кроме зениток, тебя ничего не достает... А? Да это, братцы, уж совсем другая война... Слушай, а это возможно? Ты не крутишь?..

Ф и с ю к. У него все расчеты...

Б р а т н о в (*поспешно доставая из мешка смятую тетрадку*). Вот... Думается, все точно. Сколько лет на это ушло.— Он усмехнулся.— Два раза надзиратели рвали...

Приезжий недоверчиво поглядел на тетрадку:

— Разрешите посмотреть?..

Мы снова в летной землянке. Гонтарь, мрачный как никогда, глядел на выход, куда только что ушел Братнов. Потом покосился на закуток, где возле Кабарова хлопотал врач. Прошелся вдоль нар, тяжело ступая по хлюпающим доскам, и, швырнув папиросу, начал вдруг торопливо застегивать комбинезон:

Кто-то из лежавших на нарах поднял голову:

— Игорь, ты куда?

Гонтарь не ответил.

К а п и т а н с о б о ж ж е н н ы м л и ц о м. Ты что, спятил? С особистом связываться...— И закрыл глаза.

Кто-то, поняв, в чем дело, присвистнул. С края нар протянули:

— Да-а... Помочь тут не поможешь, а...

Гонтарь вдруг взорвался:

— Идите вы все, знаете куда!..

Тотчас встал с нар молоденький летчик и начал одеваться.

Гонтарь. Сиди!.. Я один!— И вышел.

...Снова штабная землянка. Вся доска исписана формулами, схемами высотных атак. Нет здесь ни полковников, ни солдат; волнуются три бывших летчика, хлебнувших всего. Руки в мелу. Приезжий провел стрелку на доске:

— А если так?

Фисюк. Ну, это проще простого!

Братнов. Тогда ставим курсовой 20...

Приезжий. Да-а... Это... не со штыком переться...

Фисюк. Учти и другое... Если они с Кабаровым правы и база подлодок действительно в Баренцовом, ее на ура не возьмешь... На бреющем не подпустят. А с этой штукой,— он показал на чертежи,— и дело сделаешь и жить останешься...

Звонок.

Фисюк (*в трубку*). ...Я же сказал... ведущий Гонтарь. Ждем команды...

Приезжий. Братцы, а если подняться выше зенитного огня?..

Братнов. У меня, знаете, есть прикидки...— Он берется за свой мешок, руки его дрожат, узел не сразу развязывается.

Открылась дверь, и ввалился Гонтарь. В комнате стало тесно. Взгляд его упал на дрожащие руки Братнова. На его мешок.

— Товарищ полковник! Разрешите!..— забасил Гонтарь.— Ну что же это?! С минуты на минуту вылет, а он тут чикается? Кто поведет группу?! — И к Братнову:— Ты что, штурман, хочешь операцию сорвать?! Сейчас же в машину!..— И приложил руку к шлему.— Извините, товарищ полковник,— а глаз он почему-то косил на приезжего.— Люди нервничают...

Приезжий сразу подобрался, достал платок, вытер руки. Подошел к двери, оставленной Гонтарем открытой. Там, у летной землянки, толпились встревоженные летчики.

Приезжий медленно и как-то профессионально, неслышно, осторожно, прикрыл дверь. Долго молчал. Наконец тихо. Братнову:

— Да... как это ни печально... собирайтесь!— И он встал и снова потянулся к своему чемоданчику.

Фисюк, отвернувшись, нервно, ломая спичку, закурил.

Резко зазвонил телефон.

Фисюк (*выслушав*). Есть! Алло!.. С Гонтарем пойдет...— И взглянув на приезжего. Лицо того оставалось непроницаемым...— пойдет младший лейтенант Никифоров!— Он швырнул трубку и, взяв ракетницу, выбежал из землянки, выстрелил. Зеленая ракета ушла в туман, осветив его. И тут же взревели моторы.

Когда Фисюк вернулся, Братнов уже застегивал шинель.

Фисюк прошел к себе, не глядя на приезжего. Тот шагнул было к выходу, но повернулся и к Фисюку:

— Ты пойми меня... Все это хорошо!— он кивнул на доску с чертежами.— Но

тут же не только это. К нему люди тянутся, черт его знает, на какие темы они тут говорят!..

За дверью послышался рев взлетающих самолетов.

Фисюк проводил взглядом этот звук и со злостью:

— Исключительно на политические!..

— Да вы не острите!— приезжий вновь подобрался.

— А я и не острю!— резко оборвал его Фисюк и, отойдя в угол, стал швырять бумаги обратно в сейф.

Приезжий тоже молчал и тоже зло засовывал в планшет свои бумаги. Наконец, поостыв, сказал:

— Я тебя, Савелий Петрович, понимаю. Но и ты пойми меня... Эти интеллигенты у меня... во где,— и он постучал себя протезом по взмокшей шее.

И вдруг Братнов, о присутствии которого, казалось, забыли, поднялся и, тяжело ступая, медленно подошел к приезжему.

— А кто вам сказал, что я интеллигент?..— произнес он с усмешкой.— Может, я такое же... дерьмо, как и вы...

Приезжий опешил. Тяжкую паузу взорвал лязг железной дверцы.

Ф и с ю к (*захлопнув сейф*). Ты что себе позволяешь, Братнов?! Что за идиотское мальчишество!.. К вам, как к человеку, а вы... О себе не думаете, о деле подумайте! О летчиках, которые останутся в живых, если ваше... осуществить!..— Фисюк, махнув рукой, устало, боком сел. В глазах его появилось что-то жалкое.

Совершенно неожиданно раздался смех. Это смеялся приезжий. Он встал и, подойдя к Фисюку, одобрительно хлопнул его по плечу:

— А ты знаешь, он мне нравится...— И через плечо, Братнову:— Ладно, оставайся, интеллигент...

И тогда Фисюк тоже заулыбался, вытирая платком затылок.

Когда Братнов ушел, приезжий подошел к Фисюку:

— Вот что, Савелий Петрович! Оставить мы его оставим, но... глаз с него не спускать. И на земле и в воздухе... Понял меня? Воздушным стрелком к нему посадишь человека, которого я пришлю... Я... ничего не видел, ничего не слышал... В общем, договорились. Но... неделя пройдет, и чтоб полный ажур... или человек, или документик.— Он помолчал:— В общем, берешь все на себя.

Ф и с ю к (*помедлив*). Не надо никого присылать. У нас народ надежный. (*Снял трубку.*) Старшина! Дайте личные дела стрелков-комсомольцев...

Потянулся к папиросам. Спичек не было. Фисюк пошарил в кармане. И вдруг достал из кармана отвертку с надписью: «Т. Морозов».

Фисюк секунду глядел на нее и снова решительно взял трубку:

— Старшина! Не надо личных дел...

В закутке, в котором уже нет Кабарова, дневальный Морозов прибирается. Вот он снял со стены простыни, и закуток принял свой прежний вид.

Звонок. Тимофей бросился к телефону.

— Дневальный Морозов... Слушаю, товарищ старшина... К полковнику? А зачем, не знаете?..— Лицо Тимофея стало тревожным.— Что еще?.. Как нашли?.. Он ничего не говорил, нет! Правда, нашли?!.. Правда?!— И счастливым голосом:— Есть два наряда за введение командования в заблуждение! Бегу!!!

Бросив трубку, огляделся.

В землянку спускался Братнов.

У Тимофея вырвалось вдруг неуставное, мальчишеское:

— Дядя Саш! Я сейчас... Если что... подежурьте...

Тимофей, сияющий, промчался по землянке, чуть не сшибив Братнова, и, словно шальной, выскочил на улицу.

Братнов остался один. В большой летной землянке, где не было никого.

...Вскоре Тимофей вернулся. Братнов курил, лежа на нарах. Спросил, не взглянув на Тимофея:

— Что там у тебя? Повышение получил?..

Тимофей взглянул на него в испуге, смятенно и ничего не ответил.

«Баня» на острове. Что это такое? А вот что: на самом берегу огромный бак, шайки и бассейн из кусков дюраля от разбитых самолетов. Баня что надо!

...Сегодня особенный день. Гонтарь взорвал подлодку. Молоденький штурман Гонтаря в центре внимания. Намыливая голову, он рассказывает:

— А Гонтарь увидел лодку. «Справа»,— кричит... Я говорю: «Где?» Он говорит: «Разуй глаза!»...

Кто-то вошел, с веником под мышкой:

— С победой, братцы. Где виновник? Мы его сейчас...— Он встряхнул веником.

От двери закричали:

— Вон он!.. Гонтарь!..

Гонтарь вбежал, все загалдели, поднялись ему навстречу.

Гонтарь поднял руку:

— Тш... Есть дело поважнее. Граждане! Правительственное сообщение! Сегодня после продолжительного и тяжелого пребывания в моторягах сержант Морозов Тимофей — как его по батюшке?— скоропостижно произведен в стрелки-радисты!

В с е. Ура-а!

Г о н т а р ь. Заноси!

Санчес и Глебик тащат за ноги и за руки Тимофея.

Т и м о ф е й (*вырываясь*). Пустите!

Голые побросали свои шайки.

Тимофей вырвался. Голые ловят Тимофея. Поймали — теперь держат уже не двое, а человек пять. Держат над «бассейном» на вытянутых руках... Тимофей все еще дергается...

А Гонтарь уже спешно готовился к ритуалу. Он подскочил к кому-то засунувшему голову в шайку с мыльной пеной, хлопнул его по заду:

— Будешь Нептуном!..

Голый смыл пену — это был Цибулька, и ошалело:

— А как это?

— Соображай! — И зычно: — К торжественному крещению в стрелки-радисты... Побатальонно... на одну шайку дистанция, становись!

Голые стремительно выполнили команду, выстроившись вдоль «бассейна». Цибульку подсадили на его нептунское место. Он возвышается на табуретке, как на

амвоне. В руке его — швабра-«трезубец». На шее — ожерелье из мочалок. Он дико озирается вокруг.

— Давай! Давай!— подмигнул ему Гонтарь.

Цибулька неуверенно начал свой нептунский обряд: он почему-то покрутился вокруг своей оси, и ударив в шайку, как в бубен:

— Дисциплину. Кхе! Соблюдай... Вот! И чтоб никакого разгильдяйства... Вот!— И он иссяк.

Его снова выручил Гонтарь.

— Помилуй мя, нептун!— взревел он.— Помилуй мя!..

В с е. Мя!!!

И Тимофей под гогот, звон шаек полетел в воду.

Когда Тимофей выбрался из «бассейна», Гонтарь снял с Цибульки ожерелье из мочалок и надел на Тимофея.

— Что тебе Кабаров сказал, Тимофей? Старайся!..

Тимофей поглядел на них как-то затравленно и вдруг, рванув с шеи мочалки и распихав всех, убежал...

...В этот вечер Тимофей долго бродил по острову, вдали от землянок. Было туманно, сыро. Окоченев, забрел на кухню. Думал, здесь никого нет. А тут...

...Распахнулась дверь, полоснуло по земле светом. Цибулька, торжественный, принарядившийся вручал Гонтарю поднос с чем-то. Кругом стояли летчики. Донесся голос Цибульки:

— ...Вам, как виновнику первого успеха... то есть вашему экипажу...

И тут же вся компания вывалилась на двор. Тимофей отступил в тень, но его заметили.

Г о н т а р ь. Эй! Чего ты удрал? Где ты все болтаешься? Давай сюда!..— и сунул Тимофею поднос с пирогом.— Тащи!..

И они пошли к землянке. Тимофей потянулся следом. Летчики спустились по ступенькам.

— Э!— окликнул их Гонтарь. Летчики оглянулись. Гонтарь приложил палец к губам:— Тс!—И, забрав у Тимофея поднос, свернул в тимофеевский закуток.

Летчики переглянулись и двинулись следом.

Братнов уже улегся. Гонтарь поставил поднос прямо ему на живот:

— Подъем, Александр Ильич! Тимоха, а ну, самый большой нож!..— Но Тимофея не было...

...Тимофей сидит возле землянки. Ему не до веселья.

Открылась дверь: Глебик, в нижней рубашке, зашел за угол. Через минуту вернулся, застегиваясь. Наткнулся на ссутулившегося Тимофея, потянул его за собой:

— Идем! А то все сожрут...

...Глебик усаживает Тимофея рядом с собой, наливает ему из фляжки:

— Хозяину дома!

А на другом конце стола шел свой разговор. Гонтарь, в майке, доказывал Братнову разгоряченно:

— Оставь, пожалуйста! Да что ты всех выгораживаешь? Я, значит, прав. Фисюк прав. Особист прав. Все правы, а ты почему-то не полетел...

Тимофей притих, хотел уйти, но рука Глебика, лежавшая на его плече, была тяжелой.

— Ты ешь, ешь!— пробурчал Глебик. И, подперев щеку рукой, продолжал глядеть своими добрыми глазами на Гонтаря.

А Гонтарь вдруг тихо, напряженным шепотом:

— А со Степой что? Куда его портрет дели? Что я, не понимаю?! Почему так?! Почему, чтобы о Степане узнать... о тебе узнать... к нам не пришли? Не спросили? Как нажимать гашетку пулемета, так мы позарез. А как...

Братнов. Будет, Игорь!..

— Что значит будет? Шаманы!.. Объявили свои бумажки святыми угодьями, никто не подходи... Верно, Санчес?

Глебик (*умиротворенно*). Хорошо сидим!

А Санчес молчал, ковыряя вилкой нетронутую еду.

Гонтарь. Молодец, Санчес! Верно говорят, человеку научиться говорить, нужно два года, научиться молчать — вся жизнь.— Он хотел еще что-то сказать, но Братнов опередил его.

Братнов (*Санчесу*). Опять прихватило?— И вдруг вспомнил:— Ребята, а что ж мы?.. Хотели тогда Санчесу на козу собрать...

Глебик. На козу — это правильно!..— Он снял с подушки наволочку и сунул ее в руки Тимофея: — Держи! — Достав из кителя пачку сторублевок, кинул в наволочку.

Летчики оживились. Каждый бросил в наволочку по пачке сторублевок. Поостыв, Гонтарь взвесил наволочку на руке:

— А хватит?

Глебик. Ребята добавят. Пошли, Тимофей...

...Тимофей и Глебик вскоре возвратились к столу с полной наволочкой.

Братнов взглянул на наволочку:

— Ну, дело... Куда ее девать?

Глебик (*Тимофею*). Пусть у Тимофея и будет. Он парень грамотный... Ты до десяти считать умеешь? Будешь у нас госбанк...

...Ночь. Тихо. Только где-то стучит «движок». Тимофей не спит. Осторожно повернулся на бок. Взгляд его упал на два мешка — солдатский Братнова и наволочку с деньгами. Он долго смотрел на них, думая о своем. С усилием сомкнул глаза. В темноте скрипнули братновские нары. Тимофей снова открыл глаза.

Братнов развязал свой мешок, достал мятую тетрадку, полистал ее. Вложил ее в конверт из оберточной бумаги. Надписал.

— Тимофей,— позвал он.— Не спишь?— Он подошел к Тимофею, сел возле него.— Вот, посмотри!— и сказал очень серьезно, как равному:—Слушай!.. Ну, словом, всякое может быть. Если что... вот этот конверт, запомни. Это важно... тут... в общем... расчеты одной важной штуки. Адреса моих учителей... Где они сейчас?.. Война. Короче. Если что... сохрани... Кладу сюда.— И, отвернув матрац Тимофея, он положил под него конверт.

Тимофей внезапно сел и как-то дико посмотрел на Братнова.

Б р а т н о в. Что с тобой?

Т и м о ф е й. Меня в шею надо... Я говорю ему: «Не буду фискалом». А Фисюк мне: «Знаешь, где Овчинников сейчас?! На Луостари. У немцев... Ты,— говорит,— комсомолец!..» А потом про вас... Меня в шею надо! Не давайте мне! Ничего! И это!.. И это!.. Все заберите!— он отвернулся от Братнова, уткнулся лицом в подушку.

Б р а т н о в (*поднял его за плечи*). В чем дело, Тимофей?!..

...Шумные, вразброд, аплодисменты. И можно подумать, что они относятся к Тимофею. Он сейчас выше всех, где-то на самом верху. Но нет, он только технический персонал. Взобравшись на стремянку, выводит на фюзеляже своего самолета рядом со звездами за старые победы новую звездочку, чуть побольше, с белой «полярной» каймой.

А виновники успеха — тут же, внизу. Выстроились перед самолетом, возле «виллиса», в котором рядом с врачом — Кабаров, уезжающий с острова.

Летчики аплодируют первой звездочке. И хотя сегодня холодно и сырой туман почти срезает кили самолетов, люди радостно возбуждены. Они рады и успеху и тому, что командир дождался этой первой победы.

И Фисюк, стоявший перед строем возле командира, тоже улыбался: все, кажется, завершалось хорошо.

Ребята аплодировали, и их трудно было остановить. Они аплодировали, может быть, впервые после начала войны. Замыкал строй Братнов. Он тоже аплодировал.

Из тумана позади строя вынырнул, как всегда озабоченный чем-то, Смит. Остановился и удивленно прислушался.

Аплодисменты прервал тарахтящий звук идущего на посадку самолета.

Ф и с ю к (*оглянувшись на этот звук*). Ну, командир...

Кабаров попытался приподняться и тихо:

— Ну что ж...— И громче:— Бывает, с первого шага споткнешься и думаешь: так и будешь хромать... всю жизнь... Мы пошли! Как это важно. И для части... и для каждого из вас... участников этого первого успеха...— И он посмотрел на Братнова, и тот улыбнулся ему через силу. А остальные замерли, переглянулись.

— Ну, товарищи...— И Кабаров отдал честь...

«Виллис» тронулся, и Фисюк сделал еще несколько шагов вслед ему, держа руку под козырек, а затем опустил руку и повернулся к летчикам.

Он оказался рядом с Братновым, взгляды их встретились, и Фисюк кивнул ему одобрительно.

Фисюк, вздохнув облегченно, хотел что-то сказать летчикам, но запнулся. Летчики перехватили его встревоженный взгляд. От посадочной полосы бежал старшина. Подбежал к Фисюку и шепнул ему:

— Комиссия...

Фисюк подобрался, и не оглядываясь:

— Где они?

В тумане уже виднелись приближающиеся фигуры. Фисюк беспокойно скользнул взглядом по строю и заспешил навстречу прибывшим, сверкнув в улыбке металлическими зубами.

Но тут произошло непредвиденное. Привлеченный аплодисментами, Смит семенил прямо к летчикам. Похоже, уроки не пропали для него даром: он озабоченно подо-

шел к строю, встал на его левый фланг замыкающим, повернулся и, отдав ластом приветствие, громко крякнул:

Фисюк задохнулся:

— Это что еще? Убрать немедленно!..

Старшина бегом кинулся к Смиту:

— А ну, давай-давай-давай,— и стал подталкивать его под зад. Смит зашипел на старшину, обежал вокруг него и снова встал в строй.

Летчики стояли, как сфинксы. Старшина растерялся:

— Товарищ полковник! Он не идет...

— Разрешите я?— Это сказал Братнов, который, наверное, один во всем строю смотрел не на Смита, а на растерявшегося Фисюка.

— Да-да,— торопливо разрешил Фисюк и поспешил навстречу прибывшим.

Братнов подошел к Смиту и сказал ему:

— Смит, ну чего ты? Идем...

И Смит покорно пошел за ним.

И так они шли, удаляясь, по аэродрому, две маленькие сутулые спины: Смита и Братнова, и летчики провожали их взглядами, пока те не скрылись в тумане...

...Взлетает самолет. Братнов провожает его взглядом.

...Взлетают самолеты. Поодаль от летной полосы маленькие одинокие фигурки Братнова и Смита.

Взлетает самолет... На фюзеляже машины рисуется еще одна звездочка. Их уже пять...

...Мы снова в отсеке Фисюка. Открытая кованая дверца сейфа частично скрывает фигуру Фисюка, и он среди железных шкафов и груды личных дел, заваливших стол, кажется попавшим в капкан.

Стук в дверь. Фисюк подобрался, и поспешно спрятав початую бутылку коньяка в сейф:

— Войдите!

Вошел Братнов: окинул взглядом и стол с делами, и стаканчик с коньяком на донышке, и помятое, осунувшееся лицо Фисюка:

— Ну что же, Савелий Петрович... плетью обуха не перешибешь... Не буду тебя отягощать... Выписывай документы...

— Какие документы?— Фисюк поднял глаза, и встретившись взглядом с Братновым...— Да ты что задумал? У тебя еще...— Он быстро полистал настольный календарь до листочка, помеченного буквой «Б»,— у тебя еще целая неделя...

Братнов заметил эту размашистую, подчеркнутую двумя чертами пометку и усмехнулся:

— Шагреневая кожа...

— Чего?

— Распорядитесь подготовить бумаги в штрафбат.

Ф и с ю к (*настороженно*). Что случилось?

— Бывший флаг-штурман Тихоокеанского флота Братнов снова просидел в сарае два часа. Верхом на помойном ведре. С перспективой так же провоевать и всю оставшуюся неделю... Какой смысл?

Фисюк встал и, разминая затекшие ноги, обошел Братнова сзади, полуобняв его на секунду:

— Я же всей душой, Александр Ильич... Ты сам видел. А что делать? По-ло-жение... Вот ты стоишь передо мной. А ведь тебя нет... ни в одном списке нет. Ты, как этот... Поручик Киже. А нас теперь... Во все окуляры... поверяющих — не продохнуть... Но, может быть, еще что-то придумаем, только ты не попадайся на глаза чужим...

— А я не хочу прятаться. Не хочу быть человеком третьего сорта. В штрафбате я такой, как все. Перед пулей все равны.

— Я не хотел тебя обидеть, Александр Ильич...

Братнов усмехнулся:

— Обидеть... Мне обиды считать... Не обо мне, собственно, речь... А когда уж вокруг меня круги пошли...— И жестче:— Если вы кого обидели, то не меня...

Он смолк, и Фисюк тоже молчал, глядя на него. Засопел, машинально допил, как воду, остаток коньяка в стакане. Сказал тяжело:

— Ты это о чем?

— Я думаю, вы догадываетесь.

Фисюк встретился взглядом с Братновым, отвел глаза: наконец выдавил с трудом:

— Может, этот мальчишка мне дороже, чем тебе...

— Дороже?— Братнов усмехнулся.

Фисюк вскочил:

— Слушай! Никогда этого никому не говорил. А тебе скажу... Нас было двенадцать корешей, воронежцы. Кончили вместе авиашколу. Один погиб в Испании, двое на финской... А остальные где? Где мы погибли? — вырвалось у него. Вот тебя... вообще ни в чем таком не обвиняли. И то...— Фисюк тяжело дышал, достал таблетку, сунул под язык, запил.— Согласен... с Тимофеем вышло не так... И то, что тебя в воздух... В общем, тоже боюсь... Согласен... Кто не гнется, тот ломается... Нынче ночью проснулся, думаю, кем ты стал, полковник Фисюк?.. Приехал мальчишка из особого отдела, а ты перед ним... Вот отчего это...—он потряс перед собой коробочкой с валидолом...— Кто ж из нас штрафник, Братнов? Ты штрафник до первой крови! А я до коих пор?!

Фисюк замолчал. Потом подошел к сейфу, достал бумагу, вложил ее в пишущую машинку, сказал хрипловато:

— Ну вот что... я тебе дам официальный документ об участии в боевой операции... Буду у командующего, может быть, удастся уломать, а пока что... отправляйся с этой бумагой к Кабарову... в госпиталь... Он герой. Известный человек... ему проще... Завтра ребята едут в Вайгу. В увольнение. По случаю успеха. Поедешь с ними...

...Море.

Холодное, густое, ни конца, ни края. Баренцово море. За бортом бежали волны, темные, ленивые. От них подымался легкий парок.

Братнов стоял, опершись о борт, и молча смотрел на воду. Он был спокоен и словно не замечал окружающих. И начал вдруг насвистывать.

Что это за песня? Где он слышал ее? Где встретился с ней?

...От злой тоски не матерись,
Сегодня ты без спирта пьян!
На материк, на материк
Идет последний караван...

Идет кораблик по Баренцову морю. Звучит тихая тревожная братновская песня...

...Улица Вайги была усыпана битым стеклом, и когда летчики ступали по нему, оно издавало какой-то хрустящий перезвон. Повсюду следы недавнего налета. Откуда-то летели жирные хлопья дыма. В конце улицы аварийная команда растаскивала еще дымящиеся бревна. Улица одним своим концом упиралась в порт. Второй конец улицы круто поднимался вверх на сопку, а навстречу ей с сопок вползала в городок тундра. То и дело попадались на улице огромные гранитные валуны и даже карликовые заполярные березки.

Впрочем, необычный вид имела не только улица, но и наши герои. Они шли принарядившиеся, начищенные, как на параде... И... тащили за собой упиравшуюся козу.

Гонтарь. Так, коза есть. Теперь что Кабарову купим?

Санчес. А где военторг?

Гонтарь. Я все знаю. Я тут двое суток стоял...

Летчики подходят к ларьку. Да, зрелище незабываемое: ларек военторга сорок второго года, да еще в маленьком портовом городке. В углу, конечно, на свежеобструганных черенках штук двадцать кос — предмет первой необходимости в городке, где на сотни верст вокруг ни одного землепашца; веер зубных щеток; мешки, коробочки; шеренга духов; гирлянды стеклянных бус; два летних зонтика.

В окошке — строгая девушка в пилотке, росточком — едва видна. Над ней — зоопарк плюшевых мишек.

Гонтарь. Ого! Мишек еще не всех расхватали?

Продавщица (*строго*). Причем тут расхватали, товарищ? У нас торговля!..

Гонтарь. Все ясно! Руки прочь от советской торговли...—Он снял с веревки детскую дудку (там их висело много).— Подойдет командиру?— И принялся дудеть.

Продавщица. Ну, поиграились и хватит,— и она забрала дудку.

Гонтарь. То есть как это хватит? Заворачивай все!— и он вытащил из брючного кармана сотенные.

Ребята расхватали дудки и на этот раз загудели уже все разом. Коза шарахнулась. Тимофей едва удержал ее.

— О-о!— К прилавку протолкались четверо рослых англичан в разношерстной, с морским шиком одежде; у одного рыжая борода, другой зажимал в руке, между пальцами, горлышки сразу четырех бутылок виски. Англичане полны дружелюбия. Восклицания, хлопанье по плечам. Минута, и дудки с бусами перекочевали в руки англичан, как говорится, в знак дружбы и союзнических чувств.

Англичане с восторгом приняли подарок; надели бусы, и их трубный хор зазвучал даже более торжественно, чем хор Гонтаря.

Бусы не сумел надеть на себя только рыжебородый. Не налезали. Тогда, рассмеявшись, он надел всю связку бус на стоявшего рядом Братнова и, хлопнув его по плечу, заговорил о чем-то; потом, еще раз ударив его по плечу, догнал своих.

И они пошли по улице городка. Они шли без шапок, веселые и очень здоровые, увешанные игрушками и бусами, прямо посреди улицы и трубили в свои детские дудочки. Шли словно мушкетеры после победы над гвардейцами кардинала.

А кругом была старинная Вайга, изрытая воронками, с дощатыми домишками и выбитыми стеклами, с телеграфными столбами, сваленными взрывом. В госпитальном дворе раненые молча проводили их взглядом. Молча смотрела им вслед старушка с коромыслом и двумя полными ведрами.

Летчики у ларька тоже глядели им вслед.

— Ленд-лиз гуляет,— усмехнулся Гонтарь.

Братнов (*снимая с себя бусы*). Гуляет, кто жив остался... Они с последнего каравана...— Он поискал взглядом, куда деть бусы, наконец положил на прилавок.

Гонтарь (*машинально проводив взглядом руку Братнова с бусами*). Да... ну а что же мы все-таки Кабарову купим?..

...И вот она уже готова, эта посылка. В лапы плюшевого мишки вставлена бутылка вина, и Гонтарь затягивает последний бантик.

— Ну, готово?— спросил он Санчеса. Тот протянул ему листок бумаги. Гонтарь прочитал, прыснул:— Складно сочинил, порядок...

Все расписались. И Гонтарь, свернув записку в трубочку, надел ее на горлышко бутылки.

Только один Братнов не суетился вокруг посылки и все поглядывал на дверь госпиталя: летчики стояли посреди пыльного госпитального двора. Подбежал Тимофей.

— Ну, когда пустят?

— Как примут раненых, сестра узнает. Велела обождать.

Братнов вынул кисет, помял его в руках, сунул обратно в карман.

— Ну что же, обождем...— сказал Гонтарь, отдав Братнову посылку.— Держи, Александр Ильич,— и побрел по двору, поглядывая кругом.

У дверей госпиталя было людно. Тут встретились два потока — санитары заносили в здание раненых, а навстречу им вывалилась оживленная группа выписанных из госпиталя, с вещами.

— Круговорот...— мрачновато начал Гонтарь и осекся: следом за солдатом на костылях появился другой, безрукий. Его поклажу несли сестры. А сам он зажимал под мышками два больших букета.

Гонтарь проводил его взглядом и, вздохнув, подошел к группе выписанных, которые примостились в отдалении, на вещах, в тенечке. Ждали машины. Ждали, видно, долго; молоденький солдат подремывал на чемодане. К чемодану была прислонена балалайка.

Возле солдата остановился Санчес. Стал разглядывать балалайку.

...У госпиталя остался лишь Братнов. Держа обеими руками плюшевого мишку, он глядел вслед раненым, которых вносили в двери. Спросил у санитара:

— Откуда везут?

— Все оттуда же, с Кисловки. Единственное место осталось, где фронт как был у пограничного столба, так и держится...

...Санчес тронул балалайку, и совершенно неожиданно на звук ее отозвалась коза. Все рассмеялись.

— У нее хороший слух,— сказал Гонтарь.

— Она есть хочет,—поправил его Глебик, но коза отпихнула руку Глебика с бутербродом.

Паренек из раненых посмотрел понимающим хозяйским взглядом на тяжелое вымя козы и проокал:

— Она у вас не доена...

Гонтарь после секундной растерянности начал действовать. Взял у кого-то котелок, сунул Санчесу. Глебику приказал:

— Держи кормилицу!

Тот схватил козу за рога. Гонтарь присел и уверенным жестом дернул ее за соски. Коза метнулась в сторону и заорала.

Все рассмеялись.

Открылась дверь. Вышла сестра:

— Кто тут к майору Кабарову?

Летчики бросились к сестре. Она сказала успокаивающей скороговоркой:

— Все хорошо, товарищи! Майора Кабарова вчера признали транспортабельным и отправили в тыл, так что не волнуйтесь...

Летчики молчали.

— Ну что ж,— сказал Гонтарь.— Может, к лучшему. Без бомбежек жить здоровее. Ну, ничего... Спасибо. Сестричка... вот вам...— Он повернулся к Братнову и стал деловито отвязывать плюшевого мишку от бутылки. Бутылку он сунул в карман, а мишку отдал сестре.

В руках Братнова остались только ленточка и записка.

Гонтарь (*притихшим летчикам*). Ну что же, ребята. С этим все. Теперь до восьми ноль-ноль нас война не касается, двинулись...

Летчики ушли, а Братнов стоял, держа на ладони то, что осталось от посылки.

— Ну, чего вы там, Александр Ильич!— донесся голос Гонтаря.

— Да-да,— как-то поспешно сказал Братнов и, свернув записку и обмотав ее ленточкой, положил в карман...

...Музыка. Нестройный джаз. В стеклах газетной витрины отражаются танцующие пары. С газетного листа глядит на нас Гонтарь, в летном шлеме, улыбающийся. Над его портретом — заголовок статьи: «Подвиг Игоря Гонтаря». И буквами помельче: «Подводный пират взорван!..»

У газетной витрины — Братнов. Читает.

Гонтарь увидел братновскую спину. Расстроился. Сумрачный ушел в буфет. Глебик за столом сосредоточенно разглядывал на свет граненый стакан с пивом. На столике шашечная доска. Гонтарь молча расставил шашки:

— Давай!..

...Зал офицерского клуба полон. Золото орденов, шевронов, пуговиц. В этом сверкании затерялись серые гимнастерки девушек. Их очень немного: телефонистки, повара, медсестры. Танцуют с ними бережно: не каждому уволенному до двадцати четырех часов выпадает такая удача.

Из-за плеча Санчеса выглянул Тимофей. Он увидел девушку... не в военном. Просто в платье. И даже не просто в платье, а в нарядном, крепдешиновом. На нее уже давно поглядывали летчики.

Но она танцевала с генералом.

Тимофей восторженно глядел на нее.

К генералу подбежал дежурный, что-то шепнул, приложив руку к козырьку. Генерал тут же ушел, рассеянно извинившись перед девушкой, к которой кинулись сразу ото всех стен. Девушка оказалась рядом с Тимофеем, и он неожиданно даже для самого себя, поправив ремень, отчаянно шагнул к ней. И кто знает—может быть, счастье улыбнулось бы Тимофею, если б не Гонтарь. Он вдруг появился перед девушкой и, взяв за руку, мрачно сказал Тимофею:

— Иди проверь козу.— И увел.

Внезапно:

— Офицеры «Гремящего» и «Громкого» — на корабли!

Часть танцующих устремляется к выходу.

У подоконника, следя за танцующими, стояли Братнов и молоденький лейтенант. Одна нога лейтенанта в сапоге, вторая — забинтована, в тапочке.

Братнов (*лейтенанту*). Где это вас задело?

— Где?.. На Кисловке... Еще легко отделался...

В дверях — офицер с красной повязкой:

— Командиры из подразделений Лапшенкова, Поповича, Шкарубы, расчеты 12-2 и 12-5 — в части!

Танцующих стало совсем мало. К раненому лейтенанту подошла совсем молоденькая девушка:

— Товарищ лейтенант, хотите потанцевать?

— Я?.. Да ведь... Как же?..

— Ничего... А мы потихоньку. Хотите, на одном месте...— И она бережно обхватила его, и они начали медленно двигаться в такт музыке вдоль стены. Лицо лейтенанта стало откровенно счастливым. Братнов поглядел на них и потянулся за папиросой.

— Здесь не курят.— Рядом стоял офицер с красной повязкой.— И вообще, почему вы здесь? Рядовым не положено... Прошу покинуть.

Братнов спрятал в карман папироску и вышел на крыльцо. Стемнело. Было зябко. Из окна клуба доносился джаз. Братнов закурил. Музыка прервалась, и сразу же человек двадцать офицеров пробежали мимо него, одеваясь на ходу, и скрылись в темноте. Стало тихо. По улице приближался не очень стройный топот солдатских сапог.

Мимо клуба шло какое-то подразделение. Лиц солдат в темноте не было видно. Сбоку шел офицер. Поравнявшись с Братновым, сидевшим на парапете крыльца, он воскликнул неуверенно:

— Братнов?

Братнов встал:

— Так точно, товарищ капитан... явился...

Капитан (это был «родненький»). Как—явился? Чего так?

Братнов. Здесь не курят...

Капитан (*не сразу*). Ясно!..

Братнов принялся доставать из кармана гимнастерки документ.

Капитан. Ладно-ладно! Пойдешь тогда со второй партией... Отходим в три ноль-ноль, с пирса! Не опоздай...— И капитан поспешил за ушедшими в темноту солдатами.

Братнов слышал только топот ног и голос капитана:

— Веселее, родненькие! За-певай!..

И штрафники запели. Песню заглушили звуки джаза из клуба...

...В большом, совсем уже пустом зале танцевало только четыре пары. Это были наши герои и четыре девушки. Три в солдатских гимнастерках, одна — в нарядном платье. Как до войны. Играл джаз, а у стены стояли раненый лейтенант и дежурный с красной повязкой...

...Звуки того же вальса, но тихие, по-домашнему интимные. Это Санчес наигрывает на мандолине.

Мы в девичьей землянке-общежитии, у девушек, с которыми летчики танцевали в клубе. Посередине стол, покрытый домашней скатертью.

Глебик глядит на стопки, машинально, в такт музыке крутя пальцем по пустой тарелке. Вздохнув, он побрел вдоль стола.

Рядом с Санчесом сидела девушка, такая же смуглая, как он; матросская форма шла ей, и лишь очки с толстыми стеклами несколько нарушали гармонию. Ее звали Асей.

— Откуда вы знаете французский?— спросил ее Санчес.

— Училась...— Они перешли на французский.

Глебик вздохнул и двинулся дальше.

Тимофей сидел рядом с медсестрой, очень строгой и монументальной; она крупнее его чуть не вдвое.

Тимофей робко покосился на медаль, которая лежала на ее груди, как на столе:

— У вас странное имя, Каля...

— Я фактически Клава.

— Понятно...

Гонтарь (*шепотом Асе, кивнув на Клаву*). Серьезная женщина...

Ася (*шепотом*). Комсорг!..

Скрипнула дверь. На верхней площадке узкой, кое-как сбитой лестницы появилась с тарелкой огурцов Райка. Она не торопилась спускаться вниз; ей нравилось стоять здесь, наверху, выше других в своем крепдешиновом платье, притягательную силу которого не могли поколебать ни шинелька на плечах, ни кирза на ногах. И действительно, на нее смотрели с восторгом. Особенно Глебик. И она улыбнулась ему, нескладному, смущавшемуся.

Гонтарь забеспскоился, щелкнул мельхиоровым портсигаром, который выглядел как серебряный, спросил преувеличенно громко:

— Ну, что там наверху?

— А чо?.. Война...— равнодушно ответила Райка и скользнула вниз мягко, бесшумно.

Глебик, все еще улыбаясь и смущенный этой своей улыбкой, потянулся к тарелке, которую держала Райка.

Гонтарь перехватил тарелку, отставил ее в сторону:

— Сказано, обождать! — Жестом пояснил: имей терпение, сейчас принесут... И жестом изобразил бутылку.

Глебик вздохнул и мрачно уселся у края стола, почему-то поглядывая на лестницу. Задумался.

Братнов сидел рядом с Шурочкой. Казалось, он забыл обо всем вокруг. Он смотрел на эту девушку, которую запомнил еще в клубе, когда она танцевала с раненым лейтенантом.

Ш у р о ч к а (*Братнову*). ...А вы до войны кем работали?

Б р а т н о в. Полковником.

Ш у р о ч к а. Скажете тоже... Смешно.

Б р а т н о в. Смешно...

Ш у р о ч к а. А вы тоже летчик? Да?.. Почему все летчики ужасные...— И, наклонившись к уху Братнова, шепотом:— Трепачи! Правда?..

Братнов утвердительно кивнул.

Ш у р о ч к а. А у вас жена есть?

— Есть.

— А я думала, вы скажете: «Нет». Все летчики говорят, что нет... Знаете, давайте за нее выпьем? — Она потянулась к стакану, но вспомнила, что еще не принесли.

Б р а т н о в. Пойдемте потанцуем...

— Ой, конечно!— Она вскочила, протянула к нему руки.

Братнов осторожным и неловким движением коснулся ее. Она рассмеялась:

— Вы меня берете, как гранату Р. Г. Д.

Б р а т н о в (*не сразу*). Я, Шурочка, уже пять лет не держал в руках гранаты Р. Г. Д.

— Ох вы, летчики-летчики... Ужасные вы все...

— ...Трепачи!— сказал за нее Братнов, и она расхохоталась... И они стали медленно танцевать. Прошли мимо Глебика.

Глебик по-прежнему смотрел куда-то в сторону; затем вздохнул и решительно сказал:

— Все! Больше не могу! Давайте есть...

Его неожиданно поддержала Клава:

— Ну, ладно. Раз такое дело...— И достала из тумбочки медицинский флакон.

Г о н т а р ь. Что же ты скрывала?! А еще комсорг!— И все ринулись к столу, быстро разлили спирт.

Санчес поднял стакан:

— Нет ничего более дикого и... как это?.. несовместимого, чем война и женщина. Женщина родит, война...

И вдруг Глебик, молчаливый, неуклюжий Глебик, поднялся и, отстранив рукой Санчеса и глядя куда-то мимо него, сказал:

— Я прочту стихи...

Летчики переглянулись. Гонтарь прыснул, хотел что-то съязвить, но Глебик уже начал:

— О женщины,
Я видел вас
На лестничной площадке утром —
Обыкновенных, без прикрас,
А просто
В нимбе рыжекудром...
Мужья спешили на работу,
А дети в школу —
И в карман
Вы клали им по бутерброду,
Завернутому в целлофан.
Потом
У лифта на площадке

Вы их учили, как ходить,
В трамвай садиться, воду пить,
Чтоб только было все в порядке,—
И вслед глядели из окна
Глазами с продымью зеленой,
Еще мерцавшей после сна
И после страсти разделенной...

Глебик читал, склонив голову набок и трудно произнося слова; Клава-комсорг глядела на него, не моргая, Гонтарь притих, а Глебик продолжал:

— День добрый!—
Вы бросали мне.
И опускали вниз ресницы,
Чтоб утаить, что там, на дне,
Ночные шалые зарницы
Еще погасли не вполне...

Глебик замолчал, растерянно огляделся и сказал:

— Все...

Было тихо, только огромная, угловатая Клава не то всхлипнула, не то вздохнула, и словно от этого всхлипа стремительно поднялась Райка и, растолкав всех, подошла к Глебику. Она успела положить руки ему на плечи, хотела не то сказать что-то, не то поцеловать, но тут в землянку влетел запыхавшийся посыльный штаба:

— Девчата, кончай ночевать! Все срочно на объекты!— Побежал дальше.

К л а в а. Быстро!..

...Летчики одни. Молча глядят на накрытый стол. Гонтарь вздохнул и медленно двинулся вдоль аккуратно заправленных коек. На одной из них поверх казенной — маленькая домашняя подушечка. Гонтарь взял с тумбочки флакон духов, поставил, пошел дальше. У полуотдернутой занавески лежало брошенное впопыхах крепдешиновое платье. Гонтарь взял его, подержал в руках, хотел повесить на место. Отвел занавеску: там у самой стены в пирамидке стояли четыре винтовки с примкнутыми штыками. На острие штыков был растянут, видно для просушки, лифчик. Гонтарь задернул занавеску.

— Эх, девочки, девчоночки... Ну, что делать будем?..

Братнов незаметно взглянул на часы.

В землянку вбежал молоденький механик в комбинезоне:

— Вот, достал.— Он вытащил из кармана литровую бутылку.— Еле к вам добрался... Дорога из порта перекрыта...

Г о н т а р ь (*подходя к нему*). Молодец! В самый раз принес... Наземный персонал, сколько тебе? (*И, не глядя, сунул ему деньги.*)

М е х а н и к. Куда вы столько?

Г о н т а р ь. Не стесняйся... заработал... и давай отсюда! Ну?

Ошалевший механик пулей вылетел из землянки. Гонтарь ставит бутылку на стол.

— Ну, что делать будем?..— И подумав.— Эх, не пропадать же!— Он взял с тумбочки губную помаду и, прикинув, провел на бутылке черту.— Это нам, а это им оставим...

...Бутылка уже полупуста: вино почти подошло к красной черте. Но веселья за столом не прибавилось: сидят, ковыряют вилками.

Санчес, с гитарой в руках, наигрывает что-то.

Гонтарь исподлобья поглядывает на Глебика. Наконец спрашивает:

— Сам сочинил?..

Г л е б и к. Сам...

Гонтарь качнул головой, протянул:

— Да-а...

Тимофей — он, уже явно захмелев, сидел между Гонтарем и Братновым,— поднял рюмку:

— За вашу удачу, Александр Ильич! Эх, вот был бы я командующий...

Братнов, улыбнувшись, щелкнул Тимофея по носу.

Г о н т а р ь. А такую знаешь?— Он забрал у Санчеса гитару и запел...

Гонтарь пел очень хорошо... Все затихли...

Тимофей, привалившись грудью к столу, слушал, отбивая рукой такт. Братнов достал часы, посмотрел украдкой. Взглянул на ребят. Хотел что-то сказать, но говорить не стал. Поманил Тимофея к двери:

— Тима... Тут у меня часы барахлят. Бой отказал... А ты у нас мастер... посмотри...— И он отдал Тимофею часы.

Тимофей взял, не глядя:

— Ладно.

Б р а т н о в. Мне тут на минуточку надо... Ну!— Он хлопнул легонько Тимофея по плечу и, прихватив свой мешок, неслышно вышел...

Тимофей проводил его рассеянным взглядом.

Братнов шел по темной улице, было тихо. Где-то тревожно и тоненько жужжал «юнкерс». Братнов обернулся, взглянул еще раз на землянку и зашагал дальше.

Тимофей вернулся к столу, что-то его встревожило, но ребята так хорошо пели, что мысли Тимофея смешались; он присел у стола.

Песня окончилась. Наступила тишина, и в тишине послышался мелодичный звон братновских часов.

Тимофей вытащил часы, некоторое время смотрел на них, силясь сообразить, почему же они, «неисправные», вдруг забили; и внезапно вскочив, с криком: «Братнов!» — бросился из землянки.

Тимофей бежит по улице, без фуражки, фланелевка выбилась из брюк:

— Братнов!.. Дядя Саша!.. Братно-ов!

Из темноты (патруль):

— Стой! Стой! Стрелять буду!..— кто-то схватил Тимофея. Он пытался вырваться, ему закрутили руки, он обмяк, сказал тихо и горестно:

— Ушел!..

...Дорога в порт. Мы узнаем ее сразу. Но сейчас она совсем другая. Гудки машин, скрежет колес. В кузовах — зачехленные ящики, длинные сигары торпед, матросы.

Этот поток техники оттеснил в сторону одинокую фигуру в пехотной шинели, с мешком.

Это Братнов. Кто-то из шоферов прикрикнул на него, и Братнов, щурясь от грохота, и вовсе сошел с дороги.

На повороте от шлагбаума отделились две фигуры. Офицер и солдат с автоматом. Мы не слышим, о чем они спросили Братнова, но увидели, как Братнов растерялся, а потом вытащил из-за борта шинели бумажку и предъявил ее.

Хлопнула дверца «виллиса». Из машины выскакивают лейтенант с красной повязкой и Фисюк, спешат к небольшому входу в скале. Здесь штаб. Необычное, взволнованное движение и тут. Среди этого движения Фисюк сразу увидел неподвижную фигуру особиста, приезжавшего на остров. Он был без фуражки, чем-то озабоченный.

Ф и с ю к (*лейтенанту, вполголоса*). Что случилось?..

— Не знаю!..

...Они быстро идут по коридору огромного помещения. Сводчатый потолок. Справа и слева — отсеки. Радиоаппаратура, телефонистки, штабные офицеры. Треск телеграфных аппаратов.

Л е й т е н а н т (*у одного из отсеков*). Товарищ начальник штаба, ваше приказание...

Н а ч а л ь н и к ш т а б а, г е н е р а л (*оборачиваясь*). Наконец!.. Где вы там?..

Ф и с ю к (*не без тревоги*). Грузы вторую неделю... Пришлось самому в порт...

— Идемте!

...Генерал и Фисюк идут по коридору.

У одного из отсеков:

— Товарищ начальник штаба, из контрразведки. Расшифрована!..

Генерал читает шифровку.

— Минутку, полковник!

Фисюк как-то боком подался в сторону, одернул китель.

В тишине отчетливее слышны голоса:

— ТЩ-22! Даю добро на выход!..

— Подорвался на мине, хода не имею!

— Принимаю меры! М-2, М-2...

— Истребителям барражировать квадрат 23...

Ф и с ю к (*заглянул в отсек, сидящей с краю девушке, тихо*). Люся... Что тут у вас?

— О, товарищ полковник! Здравствуйте!— как ему показалось, ужасно громко ответила та.— Что у нас?..

— Тш-ш!

Дверь кабинета командующего.

Н а ч а л ь н и к ш т а б а (*Фисюку*). Ждите!— И скрылся за дверью.

Фисюк, присев на край скамьи, все поглядывал на дверь.

Наконец она отворилась. Из кабинета торопливо вышел особист.

Фисюк неожиданно для себя чуть приподнялся:

— Здравствуйте.

Тот скользнул по нему озабоченно-рассеянным взглядом и молча прошел мимо. Но тут же вернулся. На этот раз он шел не один. Вслед за ним вели кого-то, одетого в огромную солдатскую телогрейку и кирзовые сапоги. Фисюк узнал в арестованном Степана Овчинникова. Почувствовал противную сухость во рту: все!

Конвойный остался у дверей. Фисюк знал, что у конвойного спрашивать не положено, да и бессмысленно, но все же спросил, как бы между прочим:

— А кто это?

— Не знаю. Задержали кого-то...

Наконец Фисюка позвали.

«Ну»...— подумал Фисюк и решительно вошел в кабинет. Овчинникова в кабинете не было.

За большим столом сидел командующий, бледный, в свитере с закатанным рукавом. Подле него — военный врач затягивал на его руке манжет аппарата для измерения давления.

— Товарищ командующий...— Фисюк, увидев врача, запнулся.

К о м а н д у ю щ и й. Твоего привезли, видел?

— Так точно!

— Вот, оказывается, у нас какие дела, полковник!

В р а ч. Простите минутку.— И он стал нажимать резиновую грушу аппарата: Ш! Ш! Ш! Ш!..

Фисюк вновь почувствовал — ноги становятся ватными. Он подобрался, одернул китель, готовый ко всему.

В р а ч (*измерив давление*). Товарищ командующий, нужно лечь.

К о м а н д у ю щ и й. Если полковник Фисюк позволит...

Фисюк действительно был готов ко всему, но не к шутке. Он хотел улыбнуться, но не смог.

В р а ч. Я не шучу...

К о м а н д у ю щ и й. И я тоже... (*И посерьезнев.*) Я в вашем распоряжении... часов через шесть... Оставьте нас, доктор! (*Фисюку, очень серьезно.*) Вот ведь как все поворачивается, полковник...— И сняв трубку резко зазвонившего телефона:— ...Да, товарищ адмирал... Обстановка складывается неблагоприятно...— он подвинул листок, принялся что-то записывать. Писал долго. Наконец:— Да. Поиски продолжаем... Приведены в боевую готовность части Фисюка, Сыромятникова, Макаревича...

Только сейчас, услышав свою фамилию, полковник Фисюк впервые подумал, что его вызвали, кажется, совсем по другому делу.

К о м а н д у ю щ и й (*кладя трубку*). Так вот, полковник. Ставка ваш план одобрила... Операция по вашему плану началась вчера в 21.00. Вас уже не было на острове... Вот боевой приказ,— командующий передал Фисюку несколько листов бумаги.

К о м а н д у ю щ и й (*начальнику штаба*). Николай Сергеевич, введите в курс дела...— И он склонился над бумагами.

Фисюк, поначалу от волнения не сообразивший, о каком плане идет речь, только сейчас понял окончательно, что произошло.

Н а ч а л ь н и к ш т а б а. Ваши наблюдения и выводы, полковник, верны... Разведка их подтвердила...— И вдруг с досадой:— Ведь мы знали — ставка сообщала,— плавбаза лодок противника вышла из Гамбурга... Позже была замечена англичанами в Бискайском заливе... Естественно, она перестала нас интересовать, и вдруг... вон она где оказалась! Кому же могло прийти в голову, что они выведут ее во льды.— Начальник штаба подошел к карте, отдернул занавеску, едва дотянулся до нужного места: оно было очень высоко.— Умный маневр! Немецкие подлодки работают как против английских караванов, так и против нашего Северного морского пути...

К о м а н д у ю щ и й (*отвлекаясь от бумаг*). Вы дали недостающее звено, полковник, молодцы! Как этот?.. Его фамилия... Ну, чьи наблюдения?

Фисюк (*торопливо*). Майора Кабарова...

Командующий (*подняв глаза*). Майора Кабарова?

Фисюк (*не сразу*). Можно сказать... так!..

— Н-да...— Командующий, помедлив, достал из ящика стола сложенный вчетверо листок, к которому был прикреплен надорванный конверт.— А можно сказать и иначе... Вот, Кабаров называет другую фамилию... Разберете? Лежа писал. В госпитале... Ознакомьтесь...— Командующий взглянул на боковую дверь:— Ну, у вас все?

Фисюк обернулся: к столу подходили Степан Овчинников и особист, раскрывающий папку.

Фисюк, с докладной Кабарова в руках, как-то боком шагнул к двери, стараясь не глядеть на Овчинникова, и только на пороге оглянулся.

Командующий, просматривая бумаги особиста, Степану:

— Так, значит, где они вас подобрали?

Но ответил не Степан, особист:

— Показал, что за Норд-Капом...

Командующий. Значит, норвежцы, говорите?

Особист. Показывает, что норвежцы...

Фисюк вышел, остановился, с трудом разбирая строки кабаровской докладной: бумага в его руках дрожала...

...Мы снова в кабинете.

Командующий. Так... Где же они вас прятали?..

Особист коснулся листочка:

— Вот, обратите внимание...

Командующий (*обращаясь непосредственно к Степану*). Значит, прямо на этой шаланде... через все Баренцово море?.. Норвеги... Норвеги... Третьего летчика привозят... Через все кордоны... Ну что ж...—он подошел к Степану.—Поздравляю вас, товарищ Овчинников... Повезло!.. Теперь в отпуск?

Степан. Хотел бы в часть.

Командующий. На остров?.. Там сегодня жарко будет.

Степан. И в самый раз.— И с улыбкой:— А то я, знаете, простыл в море...

Командующий. Ну что же. Так и решим. Отправитесь вместе с Братновым...

Степан поворачивается и уходит.

Внезапно голос особиста:

— Я бы воздержался, товарищ командующий... Следствие об Овчинникове только еще...

Командующий (*неожиданно резко*). Вы полетите?!

Особист. Каждый делает свое дело...

Командующий. Ну вот пусть они и делают свое дело!..

...Стремительно несется торпеда, подвешенная под самолетом.

Пять торпедоносцев летят низко над морем, а чуть выше, справа, слева от них,— истребители сопровождения.

В кабине ведущего самолета в летных доспехах Гонтарь. В штурманской кабине Братнов склонился над картой.

Тимофей стоял в своей кабине стрелка под сферическим колпаком, опершись на пулемет и оглядывая горизонт.

Позади шли, чуть вздрагивая в воздушных потоках, четыре торпедоносца, сверкая кабинами над черной водой. Облака были густыми, плотными, они висели, как освещенные солнцем аэростаты в огромном прозрачном и ослепляющем мире, где не было ни конца ни края ни этому морю, ни этому небу.

Тимофей невольно залюбовался. И вдруг неожиданно прозвучал веселый голос Гонтаря:

— Все-таки, Александр Ильич, бог правду видит...— Гонтарь засмеялся.— Да не скоро скажет...

— Что? — спросил Братнов.

— Да это я так...

Самолеты спускаются ниже, они прижимаются к самой воде; на волнах остаются от винтов дорожки ряби. Рев моторов. Где-то сбоку поднялись с воды потревоженные птицы. Их целая туча. Заметались взад-вперед, остались позади.

Такого Тимофей еще не видел.

И вдруг со звоном вылетела створка плексигласа, точно в кабине разорвался снаряд. Тимофея ударило в лицо. Он чуть не упал. Схватился за щеку, на руке была кровь. На кольцевом прицеле трепетали в потоке воздуха, как живые, несколько испачканных перьев.

Гонтарь. Что там?

Тимофей сплюнул в досаде, снова вытер лицо, ощупал рукой пробитую птицей дыру в плексигласе и вдруг увидел, как соседний самолет, вздрагивая, развернулся и пошел обратно. Штурманская кабина его была пробита и обрызгана кровью.

Гонтарь. Ну, в чем дело?

Тимофей. Тройка желтая повернула обратно!.. Птицы побили...

Гонтарь выругался зло:

— Глупость какая! У тебя как?

— Порядок, товарищ командир,— доложил Тимофей, машинально ощупав голову и чувствуя липкую кровь, пробурчал:— Птичка божья... Чертова!— Он достал бинт и сдвинул шлем.

Сопровождающие истребители покачали крыльями и повернули.

Тимофей. Истребители сопровождения отваливают.

Гонтарь. Ну все, проводили. Теперь как христосы в пустыне.

Самолеты входят в туман.

Голос Тимофея. И дальше весь путь до цели мы шли в туманах... Мы шли уже три с половиной часа. А мне показалось, этому туману не будет конца. Мы прочесали нужный квадрат, да что там прочесали—можно сказать, на животе проползли, матки не было...

...Тимофей в кабине. Видно, что ему плохо. Он покачивается на сиденье-ремне, прижав руку к виску и с трудом вглядываясь в бешено мчащиеся мимо клочья тумана.

Гонтарь. Как ведомые?

Тимофей с трудом поднялся, вглядываясь в серую мглу за кабиной:

— Порядок, товарищ командир...

Б р а т н о в. Игорь, горючего в обрез, только на обратный путь.

Г о н т а р ь. Ну, в последний раз... Ребята, глядеть в оба.

Штаб. Радиорубка. Напряженные лица вокруг приемника.

Н а ч а л ь н и к ш т а б а (*взглянув на часы*). У них кончилось горючее.

К о м а н д у ю щ и й. Приказываю возвращаться!

Командующий и офицеры медленно и устало идут по коридору. А изо всех отсеков на них смотрят те, кто готовил операцию: на их лицах один и тот же вопрос: «Как?» Идущий позади офицер бросил тихо:

— Не нашли...

Коридор пуст. Внезапно из глубины его выскочил матрос с наушниками:

— Вижу матку... Передают, вижу матку...

Кабина Морозова. По радио голос Санчеса:

— Где она? Где?

Тимофей, рука на ключе, отвечает в микрофон:

— Я четверка. Цель сзади слева, дистанция четыре... Над целью воздушный барраж! Вижу шесть «МЕ-110»! С подвесными баками. «Мессера» эшелонированы по высоте...

Г о н т а р ь. Охранение 18 единиц, два эсминца. Передайте землю.

Тимофей выстукивает Морзе.

Штаб. Радиорубка. Все слушают Морзе.

Н а ч а л ь н и к ш т а б а. Восемнадцать! Значит, матку выводят в другой район... Ну и повезло, можно сказать, за хвост схватили...

— Еще не схватили... не подпустят...

Н а ч а л ь н и к ш т а б а. 18 единиц... И барраж. Плотность огня.. Нет, не подпустят... Это безумие...

Кабина Гонтаря.

— Ну что, Александр Ильич? Атака?.. Стрелок?

Т и м о ф е й (*Гонтарю*). Переключаю открытым текстом...

Г о н т а р ь. Давай, Тима!— И громче:—Принимаю решение атаковать!.. Конвой 18 единиц... Степан?

С т е п а н. Да.

К а п и т а н с о б о ж ж е н н ы м л и ц о м. Идет!

Штаб.

Г о л о с п о р а д и о. Да...

Офицеры у приемника молчат. Командующий вытащил папиросы. Спичка не зажигалась. Он чиркал ее противоположным концом.

Полковник Фисюк бежит по коридору, влетает в рубку; хотел протиснуться к приемнику. Его не замечают. Тяжело дыша, он стоит за спинами штабных офицеров, слушает голоса.

Г о л о с. Я Зотов! «Мессера» сбросили подвесные бачки... Разворачиваются для атаки!

Ф и с ю к. Зотов? Из разведывательного?

Ему никто не ответил.

Г о л о с Г о н т а р я. Атакуем с двух бортов. Отвлекаю огонь на себя.

...Кабина Гонтаря.

— Атака! — Гонтарь надел каску, повернул штурвал, машина в крутом вираже заходит на матку. — Ну, Александр Ильич, глаза страшат, руки делают.

Вспыхнули залпами борта кораблей. Огромные столбы воды встали на пути машины водяным частоколом. Подняв самолет, Гонтарь перепрыгнул через них. Забрызгало кабину, но брызги точно смыло.

Опять туман. Гонтарь напрягся, стараясь разглядеть контуры матки, но, кроме белых хлопьев разрывов, почти ничего не видно. Близкий разрыв снарядов подбросил самолет. Что-то зазвенело.

Г о л о с Б р а т н о в а: Ку-да! Левее! Еще чуть...

Братнов лежа наводил самолет, рука на кнопке сбрасывателя.

Огонь усилился. Сотни многоцветных трасс потянулись к самолету. Перед самой кабиной разорвался снаряд, и следующий снаряд, ударив о передний пулемет, рикошетом развернул приборную доску. Осколки звякнули по каске. Братнов отпрянул от прицела:

— Хана! — И вновь прильнул к прицелу. Сквозь рваные дыры с силой врывался ветер.

— Залп! — крикнул Гонтарь.

Братнов нажал кнопку сбрасывателя. Тимофей бил из пулемета по кораблям конвоя. Перезаряжая пулемет, он крикнул:

— Наши на развороте!..

Со стороны солнца заходили на матку три торпедоносца.

Мы снова переносимся в штаб, и снова грохот боя сменяется напряженной тишиной. Внезапно по радио:

— У Гонтаря загорелся мотор!

Штабные офицеры замерли. В глазах у Фисюка застыл ужас.

Штурманская линейка соскользнула со стола, шлепнулась об пол. Люди вздрогнули, забыв, что отзвук падения самолета радио передать не может.

Пальцы командующего сжимают угол тумбочки.

— Санчес, атака!

— Есть! — послышался голос Санчеса.— Начинаю атаку!

— Братнов! Братнов! — вдруг оглушило людей.

Фисюк, не глядя, нащупал край табуретки и сел.

—...Истребитель слева! Тима! Тима! — гремел приемник.

— У Гонтаря загорелся второй мотор!— крикнул Зотов. — Продолжает атаковать...

Командующий закрыл глаза...

...В кабине не видел пожара только Братнов. Лежа у прицела, он наводил самолет:

— Левее! Еще чуть левее!..

— Торпеда сброшена. Машина проскочила конвой! — докладывал Зотов.— Взрыв! Торпеда попала в цель...

— Командир, горим! Горим!— крикнул Морозов: его кабину лизали огненные языки. Он пытался сбросить с себя горящую куртку.

— А!— перехватило дыхание у штурмана. Только сейчас он увидел, что домой им не вернуться.

Штаб. Бледное лицо Фисюка. Он машинально взял из коробки командующего папиросу.

К о м а н д у ю щ и й. Все средства спасения в квадрат 4...

Часть офицеров бросилась из рубки.

Г о л о с З о т о в а. Второе попадание в матку. Матка накренилась, Гонтарь отвалил, набирает высоту...

Кабина Гонтаря. Гонтарь защищает лицо от огня рукой.

— Экипажу покинуть самолет!

Штурман Братнов сидел, перегнувшись и держась одной рукой за живот. Вторая рука свисала плетью. Куртка была разорвана, слипшиеся волосы закрывали глаза. Он тяжело дышал.

— Штурман!

Братнов, опираясь рукой на сиденье, упал на бок, с трудом открыл нижний люк и вывалился в него...

...Кабина стрелка в огне. Черный дым. В дыму фигура, переваливающаяся через борт.

Гонтарь, загородившись рукой от огня, успел увидеть, как вниз, к бушующему морю, спускались два белых парашюта. Резким движением он отстегнулся от сиденья, нащупал вытяжное кольцо парашюта и, задыхаясь от дыма, начал открывать фонарь кабины. Перекошенная взрывом створка не открывалась. Он принялся дергать ее двумя руками, ударил кулаком, еще и еще раз, но все было тщетно. Последним ударом он разбил руку. Выматерился зло.

И вдруг движения его стали спокойными. Это спокойствие казалось диким среди бушующего пламени. Гонтарь посмотрел вниз, на море. Там ничего не было. Тогда он привалился к спинке сиденья и, разворачивая самолет назад, к конвою, внезапно запел хрипло, срывающимся голосом:

— Э-эх, загулял, загулял паренек. И-эх, загулял парень молодой!..

Объятый пламенем самолет прорезал небо, оставляя за собой клубы черного дыма. Он круто снижался сквозь рваные облака прямо на какой-то корабль конвоя. Ветер раздувал пламя и расшвыривал клочья дыма. А над вспененными волнами неслось:

— ...В красной рубашоночке, хорошенький...

— ...Хорошенький такой...— хрипло неслось из штабного репродуктора.— И-эх, загулял па...

И все смолкло. Только шорохи эфира наполняли комнату.

Наконец командующий встал:

— Спасательные лодки в квадрат приводнения парашютистов!

Кто-то выбежал. Офицеры расступились, и мы снова увидели Фисюка. Он по-прежнему сидел на краю табуретки и все крутил в руках смятую папироску...

Море. Оно поутихло. С большой высоты видна крошечная резиновая шлюпка.

...Тимофей с трудом открыл глаза и увидел снижающуюся над ним летающую лодку. Он встрепенулся, лицо его исказилось от боли — и он потерял сознание...

Когда Тимофей снова открыл глаза — над ним плыли, словно отражаясь от водной ряби, какие-то неясные тени или блики. Что это? Он закрыл и снова открыл глаза. Это мешающее ему что-то — словно бесшумный бумажный пропеллер крутился где-то сбоку — исчезло. Он вдруг увидел чью-то подвешенную в гипсе ногу, хотел повернуть голову, не сумел — плечо его, шея и часть головы были туго стянуты бинтами. В ушах стоял странный мерцающий шум, словно где-то очень далеко ударяли в мокрую глину. Других звуков не было. Тимофей попытался подняться, и тут же над ним склонилась женская голова в белой косынке — он не сразу узнал в девушке медсестру Клаву. Она о чем-то спросила его. Но слов ее не было слышно: сестра беззвучно шевелила губами, протянула ему стакан с водой.

Тимофей отпил глоток. Часть палаты, отражаясь в воде стакана, по-прежнему казалась колеблющимся миражем. С соседней койки ему кивал пожилой человек с забинтованной ногой. Тимофей узнал в нем старшину Цибульку, рядом все в бинтах, словно куклы, лежали Степан Овчинников и кто-то еще... Но Тимофей не удивился — его мучила мысль: почему так тихо, почему он не слышит ни звуков шагов, ни скрипа кровати, ни собственного голоса. Клава, опустив Тимофея на подушку, отошла. Тимофей глядел на пустой стакан. Щелкнул по нему. Звука не было. Тогда, уже почти в отчаянии, он бросил стакан об пол. И опять, словно в мягкую вату. Только снова появилась у кровати Клава, за ней спешил доктор.

...Когда Тимофей открыл глаза, была уже ночь. Маленькая лампочка горела на тумбочке, и тень от женской фигуры вырисовывалась на светлой стене: рядом на стуле дремала Клава.

Лицо Тимофея.

Голос Тимофея. Сколько я так лежал, спеленатый? Клава не отходила от меня, все новости приносила. Больше хорошие: что матку потопили, что профессор сказал, пусть не волнуется. Скоро будет слышать... Что про нас приказ ставки вышел. Но и плохие: немцы в отместку разбомбили наш остров... Наконец я стал подыматься... Как-то узнаю, что ко мне пришли...

...Опираясь на палку, Тимофей торопится вниз по лестнице.

Он увидел в вестибюле у газетной витрины толчею. К витрине прикрепляли свежую газету.

Какой-то человек, стоявший к нему спиной, показывал на газету и говорил о чем-то, видно, дорогом для него. Его слушали с сочувствием и пониманием.

Тимофей не сразу признал в говорившем Фисюка: тот был без фуражки и в халате, наброшенном на плечи. Узнав, заторопился, поправил свою пижаму, пригладил волосы. И остановился: увидел за стеклом витрины, по которой разъясняюще постукивал палец Фисюка, большой портрет Гонтаря и еще кого-то, стриженного под машинку.

Тогда Тимофей отстранил одного, другого, наконец понял, кто́ этот стриженный под машинку человек, хотя узнать его было не просто: к знакомому лицу Братнова был пририсован не очень умелой рукой офицерский китель со звездой Героя Советского Союза.

А рука Фисюка привычным движением все продолжала рубить воздух, как бы помогая словам.

И Тимофей вдруг словно впервые увидел Фисюка: его боксерский затылок, его жиденькие светлые волосы, примятые от постоянного ношения фуражки, как ободом.

И внезапно услышал слова. Но это были не те слова, которые тот говорил сейчас, видимо, искренне и горячо. Это были совсем другие слова, сказанные о том же Братнове совсем недавно...

А морской госпиталь меж тем жил своей жизнью.

И что только не становилось здесь бытом. К чему только не привыкали...

Наступил обед. Из коридора вышла цепочка людей. Лица их забинтованы. Каждый нес солдатский котелок, а другой рукой держался за идущего впереди. Самый первый озорно стучал ложкой по котелку. А проходя мимо Тимофея, подмигнул ему своим единственным глазом: мол, чего стоишь, пора обедать.

Тимофей посмотрел вслед раненым так, словно и их он увидел впервые, затем снова на Фисюка.

И тут Фисюк оглянулся. Бросив на полуслове свой рассказ, он поспешно взял с подоконника сверток и заспешил к Тимофею, улыбаясь всеми своими металлическими зубами.

На них отовсюду смотрели.

А Тимофей не улыбался. Он поглядел безразлично и на протянутый ему сверток, где виднелись две плитки шоколада, банка сгущенки, какие-то кулечки, и на самого Фисюка, что-то говорившего ему. Поглядел спокойным и каким-то отсутствующим взглядом. Словно никакого Фисюка перед ним не было.

А потом повернулся и пошел от него. Медленно, чуть прихрамывая...

...Пыльная, освещенная солнцем дорога перед госпиталем. У входа открытый «виллис». Снова проводы.

Раненый у «виллиса» крикнул:

— Морозов, ну скоро ты?

— Сейчас!—Морозов встал.—Ну, дядя Коля, будь...—Он протянул руку Цибульке, который по-прежнему лежал с подвешенной, в гипсе ногой.

Цибулька задержал руку Тимофея в своей:

— Значит, обратно на юг? Ну что ж, на юге воевать лучше. Винограду больше... Ну, будь... ведь не напишешь, черт...

В дверях стояла Клава с вещами Тимофея.

— Напишу, дядя Коль, правда, Клава?— Клава не ответила. Тимофей пошел к двери.

— Погоди, Тима,— окликнул его Цибулька.— Тут еще... Такое дело, понимаешь...— Он достал из тумбочки планшет и вынул оттуда пачку писем.— Вот пришло письмо. На нашу часть, Кабарову... Хотел в штаб отдать... А посмотри от кого...— Тимофей взял сложенное треугольником письмо, внизу полудетским почерком было

написано: «От Братновой К.». — Может, что ответить надо... по душе... Ты ему не чужой был...

Тимофей посерьезнел, раскрыл письмо.

— Что там?— спросил Цибулька.

Тимофей сел и молча стал читать.

— Дорогой товарищ Кабаров,— слышим мы далекий девичий голос.—Шлем вам привет и пожелание здоровья бабушка и я. Сегодня я дежурю в правлении. Сижу одна и решила написать вам в ответ большое письмо. Все, все опишу. Мы пишем вам, как вы просите, на старый ваш адрес, в вашу часть. Не знаем, прибыли вы туда или еще нет.

Во-первых, большое спасибо за то, что вы сообщили про папу, что он герой. Когда пришла бумажка, что папа погиб, бабушка тяжело переживала. У нее был приступ. Я возила ее в больницу, сейчас бабушке лучше, делает все по хозяйству, но очень похудела.

...И вот на экране, сквозь дымку тумана, панорама развороченного бомбами острова. Проплыли мимо искареженная зенитная батарея, остовы сожженных цистерн. Вот опустелый капонир самолета Гонтаря, стремянка, по которой уже никуда не влезешь...

А далекий девичий голос продолжает звучать:

—...Вы пишете, чтобы я берегла бабушку. Бабушка для меня все. А писем от вас она теперь ждет так же, как ждала когда-то от папы. Дома у нас все хорошо, картофель на огороде уже всходит. К концу лета, когда вы приедете, у нас будут свои помидоры.

Тимофей идет по перепаханному бомбами острову, мимо разбитого, сожженного самолета, мимо обрушенных землянок.

А голос продолжает:

—...Вы написали, что выслали деньги, мы их получили... А сегодня прибыл ваш денежный аттестат, и мы будем получать каждый месяц... Бабушка всем соседям показывает вашу фотокарточку и говорит: «Вот мой второй сын». Ну, еще напишу о погоде. Сегодня особенный день, тепло...

Тимофей остановился. Вот и землянки. Штабная обрушена. Дверь свисает с петель. Кругом ни души.

Тимофей вошел в нее. Здесь мало что уцелело. Только поскрипывали на ветру створки разбитых шкафов. Из них по всему полу и дальше по всему аэродрому ветер гнал полуобгоревшие бумаги.

Ступая по бумагам, Тимофей выбрался наружу. Отыскал свой закуток. Рядом зияла огромная воронка — закуток привалило.

Тимофей сдвинул рухнувшее бревно. Добрался до своей койки. Отвернул обгоревший матрац. Достал тетрадь Братнова. Сунул ее за пазуху.

Закурил, глядя сквозь проем на море. И услышал резкий жалобный крик. Тимофей выбрался наружу. Это кричала коза. Вымя ее набухло. Он огляделся по сторонам — во что подоить? Но вокруг лежали только какие-то искореженные железки.

Тогда Тимофей, присев возле козы, стал неумело доить ее. Молоко тонкими струйками, пенясь, уходило в землю, черную, обугленную.

Коза затихла. И вдруг откуда-то издалека, из тумана, раздались тревожные и монотонные звуки, словно кто-то в море нажимал на басовую клавишу органа.

Тимофей подошел к проему, вгляделся в туман; звуки все приближались. Ему казалось, кто-то невидимый салютует погибшему гарнизону...

Ревут гудки пароходов. Движутся сквозь дымку смутные силуэты каравана. Вот проплыл нос огромного транспорта «Куин Виктория».

На палубе закрепленные тросами, зачехленные танки. Огромные ящики, на одном из них написано мелом: «Русские, держись!», «Приветъ Москве». И снова танки под брезентом.

По палубе идут двое. На переднем, под капюшоном, массивная фуражка английского королевского флота, с большим витым золотом козырьком. Рядом — молодой подтянутый офицер.

К а п и т а н. Сколько до Мурманска?

М о л о д о й о ф и ц е р. Три часа ходу, сэр.

К а п и т а н. Что слева по борту?

М о л о д о й о ф и ц е р. Так... ерунда, сэр, кусок земли. Необитаем...

К а п и т а н. Необитаемый остров? Представьте-ка себе необитаемый остров в трех часах ходу от Лондона...— Он рассмеялся и, помедлив, добавил:— Дикая страна...

Идет в туманах караван...

Ревут ревуны...

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: А. В. БАТАЛОВ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, В. Н. ГОЛОВНЯ, А. М. ЗГУРИДИ, А. В. КАРАГАНОВ, Р. Л. КАРМЕН, Г. М. КОЗИНЦЕВ, И. П. КОПАЛИН, В. Т. КУКИНОВА, Л. А. КУЛИДЖАНОВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, С. Г. РОЗЕН, В. Н. СУРИН, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Технический редактор Р. М. Гродская

Рукописи не возвращаются

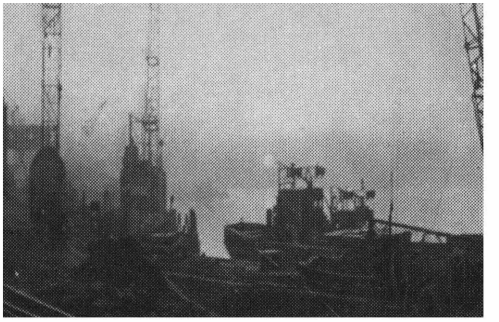
Издание Союза кинематографистов СССР

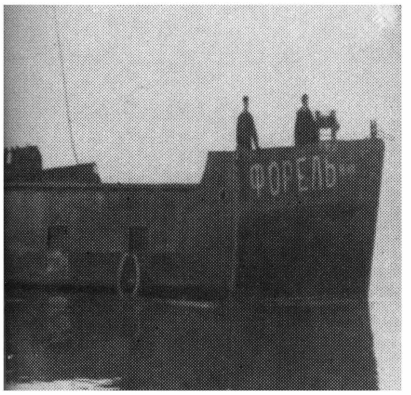
Адрес редакции: Москва Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87
А 10971. Подписано к печати 24/I 1966 года. Формат бумаги 82×108¹/₁₆
Печатных листов 11 (условных листов 17,98). Тираж 34 750 экз. Заказ 767

Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, проспект Мира, д. 105

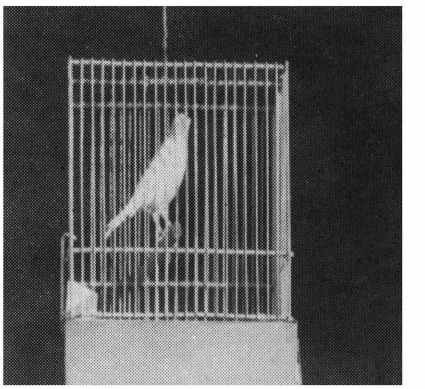
Цена 1 руб.

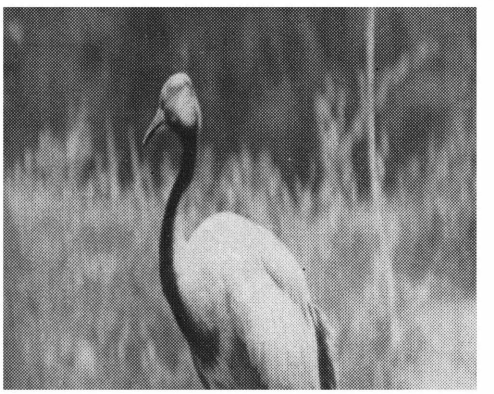
КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА
«БУМЕРАНГ»



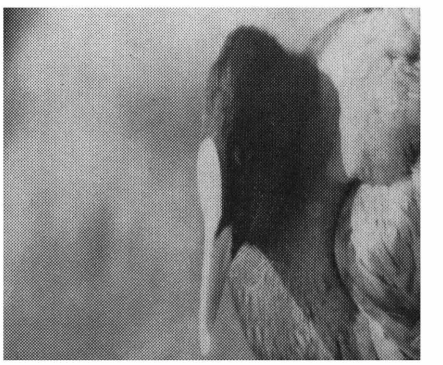


Авторы сценария и режиссеры И. Герштейн, Б. Галантер. Оператор Б. Галантер. Музыка и звуковое оформление Л. Гедравичуса.





Производство студии «Киргизфильм»



ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

на литературно-критический
теоретический
иллюстрированный журнал

ИСКУССТВО КИНО 1966

ИСКУССТВО КИНО 1966

В КАЖДОМ НОМЕРЕ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь учителям, студентам педагогических институтов, членам киноклубов;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информации о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;
- библиография, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

ИСКУССТВО КИНО 1966

Подписка на 1966 год принимается в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, шахтах, промыслах и стройках в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА

на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.